ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK



GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

96. JAHRGANG 1929

INHALTSVERZEICHNIS

96. Jahrgang

I. Leitartikel und Auffätze

II. Konzert und Oper

III. Muſikfeſte und Tagungen

IV. Neuerſcheinungen und Anzeigen von Muſikalien

V. Beſprechungen

VI. Kreuz und Quer*)

*) Wichtigere Artikel s. u. „Aufsätze“.

VII. Notizen

VIII. Bilder und Faksimiles*)

IX. Musikbeilagen*)

X. Verschiedenes

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

*

96. JAHRGANG



HEFT 1 *1929* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
STEINGRÄBER-VERLAG / LEIPZIG
Erscheint monatlich

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

96. JAHRG. LEIPZIG / JANUAR 1929 HEFT 1

Kunst und Zeitgeist

Von Albert Wellek, Wien

I.

Mit Recht verbittet es sich die Großstadtpolizei, daß jemand mit seiner Leiche ein Verkehrshindernis bildet. Hüte dich also, die Straßenkreuzung übers Kreuz zu kreuzen; das könnte dir ein stoßfesteres Fahrzeug übel durchkreuzen — mindestens aber ein Sipomann (wie der Berliner so schön sagt). Hüte dich also, sonst kommst du „unters Rad“. Bist du, leider Gottes, ein Künstler, so ist die Warnung freilich an dir verloren, und du wirst dennoch unter den „Zuwiderhandelnden“ über die Straße wandeln. Statt es dem Bürger nachzutun, der den nach ihm benannten Steig sorgsam bevorzugt. Die Folgen hat ein jeder sich selber zuzuschreiben: Es ist das Schicksal des Künstlers, in dieser Zeit der Ordnung, angehalten — arretiert zu werden auf seiner vorschriftswidrigen Bahn, und die meisten werden am Ende zermalmt. Aber selbst dies noch wird ihm — oder seinem Leichnam — von der Gesellschaft verargt: es bildet Verkehrshindernisse.

Ein solches war wohl z. B. vor hundert Jahren „die endlose Reihe der Wagen“ bei dem letzten Geleite, das man Beethoven gab. Aber in so rückständiger Zeit wird man es weniger übel vermerkt haben. Schlimmer schon sind die geistigen Verkehrsstörungen, die aus dem Odium der fahrlässigen Tötung erwachsen. Die Welt hat nach ihrem Gesetz gelebt und der Künstler nach dem seinen; sie sind quitt. Und dennoch wird die Welt nachher zur Verantwortung gezogen, wenn sie ihn, durchaus gesetzmäßig, zerbrochen hat. So war es mit Beethoven, dem sie hernach zum Ausgleich ein verkehrshinderliches Geleite gab.

Mit subjektivem Recht fühlt sich der Einzelne frei von Verantwortung, und sein Bedauern ist ehrlich. Manche, völlig befangen in der Nützlichkeitswelt, die sie sich selbst erfunden haben, verschanzen sich hinter dem ‚großmütigen‘ Gedankengang, daß Not, Leiden und Darben den Künstler anstacheln und zu sich selbst führen; so daß also das Leiden des Künstlers eine — für ihn — mißliche Notwendigkeit und sozusagen unter höheren sozialen Gesichtspunkten sogar erfreulich sei. Zweifellos ist hieran sogar ein Gran Wahrheit. Es gibt ein Leiden, das die Kräfte stählt oder, einem Wehr vergleichbar, sie sich aufstauen läßt, bis sie mit verzehnfachter Wucht darüber hinwegschäumen.

Aber dieses Leiden ist in keiner Weise das triviale Mangelleiden oder Darben des Alltags. Die Nöte des Geistes oder der Seele sind es, nicht die des Körpers; diese reiben im Gegenteil die ganz gemeine physische Spannkraft auf, und da nun schließlich doch keiner ganz ohne Gegenwehr verhungert, so zwingen sie ihn auch zur Hatz nach schlecht entlohntem Erwerb, der seine Zeit und sogar geistigen Kräfte ebenfalls verwüstet. Indes, die Vorstellung des Nützlichkeitsmenschen, daß es dem Künstler „schlecht gehen“ solle, damit er wenigstens in seiner Weise taugliche Ware liefert, hängt psychologisch wohl mit dem Wunsch zusammen, daß dafür diese Ware nicht zu schlecht gehen möge. Die Geschäftswelt, soweit sie überhaupt etwas von ihm holen kann, „hat etwas“ oft gerade erst von seinem Übelergehen — nicht allein, was die Honorare anlangt (je weniger er, desto mehr ich): das Ableben des Künstlers ist in sehr vielen Fällen die erste taugliche Sensation und überhaupt unerläßliche Bedingung, für den Absatz der Werke. Ganz besonders wenn es ein merkwürdiger Tod war; z. B. durch Verhungern. Eine sentimentale Nachwelt weint manchem „blutige“ Tränen nach, den eine weniger sentimentale, nämlich gedankenlose Mitwelt hat verhungern lassen.

„Verhungern“ ist indessen eine sentimentale Übertreibung; „verkommen“ wäre genauer. Mit Recht hat die brave Geschichtschreibung so manchen Märtyrer, um den sich die sentimentale Legende von seinem Hungertode gesponnen hat, gegen solchen Verdacht in Schutz genommen: z. B. Mozart; z. B. Schubert. Gewiß, man kann die verspätete Verantwortlichkeit darüber beruhigen: sie sind nicht verhungert; weder Mozart noch Schubert. Mozart ist an irgendeinem Fieber gestorben (leider fehlt klinischer Befund); Schubert desgleichen. Er lebte bloß wochenlang von Wasser und Brot (nicht schlimmer als ein Schwerverbrecher); ein Apfel oder eine Semmel kam dann nur in seinen Briefen vor, in denen er mit milder Bitterkeit bemerkte, daß man doch dann und wann auch so etwas essen möchte. Aber kein Zweifel: ein Fieber hat ihn getötet; oder war es die Brustwassersucht (leider fehlt klinischer Befund). Natürlich — er hat sich überarbeitet —; so sind die Künstler, sie treiben keinen Sport. Zu spät stellt sich heraus, daß es sogar auch geschäftlich klüger gewesen wäre, ihm bei Lebzeiten dann und wann wenigstens ein Tausendstel pro mille von dem posthumen Ertrag seines Lebenswerks zu kreditieren.

Es ist nicht zu leugnen: unsere Zeit, die nun einmal im Zeichen der „Synthese“ steht, versucht es damit auch hier. Mehr und mehr gewinnt sie den Künstler für den Bürgersteig, wo sie ihn denn auch gebührend achtet und beachtet. Der zügellose, ungebärdige Musensohn mit dem Aushängeschild, der Bohême, der Wildling, kommt zunehmends aus der Mode. Der Künstler selbst bekehrt und bekennt sich zu dem Rationalismus des Skeptikers: daß schließlich auch ein bißchen Alltäglichkeit für den Alltag den Künstler kein Juwel aus seiner Krone kosten kann. Mit 25 dem Papa noch Sorgen zu machen, gilt, ob so oder so, für schimpflich; und nicht nur bei Vätern. Viele setzen ihren Ehrgeiz darein, untadelige Bürger zu sein, oder mindestens danach auszusehen, als wären sie solche. Die Eitelkeit, die sich früher in lockiger Mähne und malerischer Halsbinde zur Schau trug, legt jetzt gerade auf höchst alltägliche Haartracht und Halsverzierung Wert. Die romantische Berufsscheu von einst duckt sich gerne sogar in höchst bürgerliche Berufe. Mit solchem Auftreten gewinnt der Künstler rapid in den Augen des gewöhnlichen Sterblichen. Er reizt ihn nicht mehr durch den Anspruch, etwas anderes, und füglich Besseres, zu sein als er; ja jetzt erst beginnt ihn das künstlerische Tun zu beeindrucken, wo er sieht, daß der Künstler um das mehr tut oder kann als er. Das Ideal des Philisters: die Kunst als Erholung in Mußestunden. Erst solche Kunst imponiert ihm spontan: die Kunst eines nützlichen, eines (— geschäftlich —) positiven Mitglieds der mensch-

lichen Gesellschaft. Wobei der Betreffende obendrein noch beweist, wie weit man es trotzdem in der Kunst bringen kann und daß es also auch anders geht. Kein Wunder! denn solche Kunst, wie sie in Abfallstunden entsteht, ist meist schon danach, daß sie dem Philister gefällt. Echtes Künstlerblut empört sich wohl immer noch dagegen, so gänzlich vor dem Alltag zu kapitulieren (ein Atavismus vielleicht — künftige Geschlechter werden ja sehen). Der echte Künstler (wie dem auch sei) verlangt in seinem Elemente zu leben. Aus seinem Hauptberuf einen Nebenberuf zu machen, das gilt ihm als Katholizismus: Spaltung von Seele und Leib; Trennung von himmlischer und irdischer Liebe. Und gegen das Philisterideal von der Kunst als Erholung hat noch ein Wagner in Bayreuth sein Festspielhaus errichtet. Das schließt nicht aus, daß gerade er einmal dem Mittelmäßigen empfahl, nicht von der Kunst, sondern (in Nebenstunden) für die Kunst zu leben. Er selber freilich bekannte, nichts gelernt zu haben als seine Kunst; außer seinem eigensten Schaffen tat er zeitlebens nichts als Dirigieren und in der Jugend einige Brotarbeit für Musikhändler, deren er sich ingrimmig schämte; hatte er aber später niemanden, der ihn hätte dirigieren lassen, so tat er einfach „nichts" und zog es vor, von Freunden und Pump zu leben. (Die Welt weiß heute, was bei diesem Nichtstun herausgekommen ist.) Der Künstler von heute — und selbst der begabteste — strebt mit dem Recht der Wohlanständigkeit nach einer gewissen Mittelmäßigkeit in diesen äußeren Dingen. Er verzichtet bis auf weiteres auf das Vergnügen, im Volksmund neben dem zerstreuten Professor zu figurieren. Es ist sein Ehrgeiz, nicht sich der Zeit zu unterwerfen, aber gut mit ihr auszukommen (er beugt sich nicht, aber er paktiert gerne); wo frühere Geschlechter noch trotzig und verstockt, ganz ohne Entgegenkommen waren. An Entgegenkommen fehlt es eben auch nicht bei der Zeit, die nach Synthese strebt; sie trachtet redlich, es ihm nicht zu schwer zu machen. Ist er ein Musiker, so gibt es Konservatorien. Schreibt er deutsch, so mag er Deutsch unterrichten. Ist er Maler — Plakate sind eine schöne Sache. (Ganz besonders wenn sie geschmacklos sind.) Sogar Stipendien gibt es (nur sind sie freilich rar und bloß für Musterschüler). Je nun, oder er geht hin und schreibt — Feuilletons!

II.

Wir leben in einer Zeit, die (paradox zu sagen) ewig keine Zeit hat. Frühere Zeiten hatten zu allem Zeit: das macht, sie lebten zeitloser als wir. Und das kommt daher, daß wir uns zuviel vornehmen. Und warum tun wir das? Natürlich um Zeit zu gewinnen. Aber gerade darum, weil wir uns übernehmen, haben wir doch keine Zeit? Es ist ein Zirkel. Auf diesem Zirkel beruht unsere ganze löbliche Zivilisation.

Daß dies nicht der Pulsschlag einer künstlerischen Zeit ist, fühlt wohl ein jeder. Sie arbeitet bis zur Besinnungslosigkeit, und dennoch ist ihr ständiges Feldgeschrei: „mehr Arbeit!" — „Mehr Faulheit!" ruft dagegen der künstlerische Mensch mitten in das Getriebe hinein, ungehört, millionenfach überschrien; so zuletzt noch Bertrand Russell, einer der wenigen Denker unserer Zeit (— die nicht unsere Zeit ist). Mehr Ruhe, mehr Besinnung; weniger Getue. Der Zeitmensch indessen hat gerade nur so weit Zeit, als er sie sich zu vertreiben wünscht und hoffen kann, sie sich zu vertreiben: im günstigsten Falle durch die Kunst — diese schönste Erholung in Mußestunden. Es ist ein Paradoxon: Unsere Zeit arbeitet bis zur Selbstbetäubung, weil sie sich sonst selber zu lang würde, an sich selber ersticken müßte. Wäre endlich einmal durch die Schlauheit der Technik Zeit zu ersparen oder zu gewinnen: es müßte, und wird auch, sogleich, im selben Augenblick, etwas anderes erfunden werden, um diese freigewordene Zeit, den ungebetensten Gast, schleunigst wieder hinauszutreiben.

Den Tod fürchten die Menschen — und doch wird ihnen die Zeit zu lang: die Zeit bis zu ihrem Tode. Dieser Wille zum Leben, dieser Wille zur Arbeit, ist wahrhaftig nur Todesfurcht — wie Schopenhauer meinte. Man fordert einen auf, zu leben: er kann nicht; er muß verdienen um zu leben. Er verdient um zu leben und lebt um zu verdienen. Wir ersticken an den Mitteln, die Selbstzweck werden.

Wir rasen durcheinander, die ganze Welt rast. Wonach? nach dem Ziel des Lebens? Nein, nach den Lebens-Mitteln, und um es desto schneller wieder ins Nichtsein zu befördern. Wir ersticken an den Mitteln: an der Technik, diesem grauenvoll großartigen Werk der Zeit. Man kann sie gar nicht hoch genug überschätzen: — als Gefahr. Als Wert wird man sie so weit geringschätzen, als man sie richtig einschätzt. Füllfeder, Buchdruck, Schreibmaschine, Glühlicht, Seide; sogar Schnellzüge und Rundfunk — warum nicht? Es ist sehr viel wunderbare Annehmlichkeit; allein, solcher Bequemlichkeit wegen lebt eine ganze Welt höchst unbequem, in gegenseitiger Versklavung. Und letzten Endes ist Bequemlichkeit ja doch nicht „Zweck der Zwecke“. Man könnte ohne alles das gewißlich sogar um sehr viel besser und bequemer leben. Ja — „probier Er's einmal!“, entgegnet der Zeitmensch, spöttisch, siegesgewiß. Er stellt das Gedankenexperiment an und findet es unausdenkbar. Er ahnt gar nicht, vermag es gar nicht durchzudenken, daß es einen ganz anderen Menschenschlag geben könnte als ihn, nämlich einen, dem das ganze äußere Leben wirklich und bis ins Letzte unendlich gleichgültig ist; einen Menschen, der auf Innenleben ausgeht. „Innenleben“ — das ist ein hohles Schlagwort, denkt er; was — Innenleben! wenn einmal erst die Schuhe zerrissen sind, der Leib friert und nicht einmal eine Ölfunze auf dem Tisch glimmt. Und doch, es gibt einen Menschenschlag, der alle Bequemlichkeit der Welt hintansetzt, alle Herrlichkeiten der Technik zum Plunder wirft, ehe er ein Gran von seinen geistigen Zielen ablieβe und von dem, was er als recht erkennt. Einen, der Weib und Kind verlassen würde darum (horribile dictu) —; um wieviel mehr Bett, Ofen, Auto und Elektrizität.

Der Zeitmensch freilich hat keine Zeit, sich über das Dasein den Kopf zu zerbrechen; zu dringend benötigt er sie dazu, sich dieses Dasein tunlichst zu vertreiben. Das Denken vertagt er auf den jüngsten Tag: er wird erst Zeit dazu haben, wenn es für ihn nur mehr Ewigkeit geben wird. Eben deshalb ist er der Zeitlichkeit verfallen: nicht zeitlos, sondern hohl. Arbeit, Sport, Rekord, Technik, Zeitung, Reklame dienen ihm zur Füllung, — daneben auch der edle Zeitvertreib der Kunst.

Doch mit der Zeit — wer weiß? — kommt noch die Zeit, wo wir uns diese Zeit gründlichst vertrieben haben werden!

Franz Schuberts und Friedrich Zöllners „Das Wandern ist des Müllers Lust"

Zu unserer Preisaufgabe im Oktoberheft

Von Alfred Heuß

Unsere Leser werden begierig sein, Näheres über unsere letzte Preisaufgabe zu erfahren, die in der Untersuchung bestand, die Gründe für die ganz verschiedene Wortbehandlung des ersten Müllerliedes von seiten Schuberts und Zöllners zu erforschen. Sehr zahlreich sind nun die Einsendungen nicht gewesen, nämlich nur 19, was uns nach ihrer Durchsicht nicht allzu sehr verwunderte. Denn man merkt eigentlich sämtlichen Antworten die Unsicherheit an, mit der die Untersuchung vorgenommen wurde, weshalb ohne weiteres angenommen werden kann, daß zahlreiche Leser sich an der Lösung versuchten, ohne aber zu einem Ergebnis zu gelangen. Zu verwundern ist dies ja schließlich nicht, denn wohl fast jeder hat zum erstenmal eine derartige Untersuchung vorgenommen, die nun doch — auch das ist für uns ein wichtiges Ergebnis — außer einer besonderen Begabung eine längere Schulung verlangt. Von hier aus gesehen, lief immerhin einiges recht Erfreuliche ein, nämlich nicht weniger als vier Antworten, die klar aussprachen, daß Schubert die dritte Strophe mit dem Anfang: Das sehn wir auch den Rädern an komponiert habe, während Zöllner — hier weisen diese Antworten einige Verschiedenheiten auf — sich an die erste gehalten habe. Die Namen dieser vier Bewerber möchten wir denn auch gleich mitteilen; es sind dies Lehrer Max Jentschura (Rudersdorf, Post Buttstädt, Thür.), Rud. Kocéa (Bergheim, Post Oestrum), Erich Hoppe (Osterburg, Altm.) und Schwester Maria Clara (Ahlen i. W. Lyzeum). Ein einziger brachte heraus und zwar gut begründet, daß Schubert für den zweiten Teil der Melodie zur vierten Strophe: sie tanzen mit den muntern Reihn gegriffen hat, in anderem aber wieder versagend. Es ist dies Lehrer Martin Friedrich (Gehren in Thür.) in einer an sich hübschen Arbeit. Ziemlich allgemein gelangte man zu dem Ergebnis, daß Zöllner, der öfters recht ungerecht behandelt wurde, nur ein allgemeines Wanderlied, Schubert aber ein Stände-, ein Müller-Wanderlied gegeben habe. Das stimmt im allgemeinen, wir werden aber sehen, daß auch Zöllner keineswegs nur ein allgemeines Wanderlied geschrieben hat, obwohl er, nur mit Chormitteln arbeitend, es in dieser Beziehung schwerer hatte als Schubert. Da nun in den uns zugesandten Antworten eine wirkliche Teilnahme für derartige Untersuchungen sich kundgibt und diese sich sicherlich auch auf sehr viele Leser erstreckt, die an der Preisaufgabe nicht teilgenommen haben, so wollen wir denn doch eine schon seit Jahren fertiggestellte Arbeit über die beiden Lieder zur Veröffentlichung bringen, zumal auch sonstige, allgemeine Liedfragen zur Behandlung kommen.

Den oben genannten Bewerbern und auch einigen anderen wurden auf Weihnachten Geschenke in Form von Verlagswerken zugeschickt, die vor allem Werke unserer Klassiker betrafen. Hier sei auch noch bemerkt, daß wir über Schubert im Verlaufe des Jahres noch eine ganze Anzahl größerer und kleinerer Aufsätze bringen werden, da uns scheinen will, daß das erfreuliche Bestreben, sich über diesen Meister klarer zu werden, keineswegs nachgelassen hat. Zudem gibt es dieses Jahr keines großen deutschen Musikers im besonderen zu gedenken, und es ist ja lange genug gegangen, bis Schubert in den Kreis näherer Betrachtung gezogen worden ist. So folge denn der Aufsatz über die beiden Müllerlieder von Schubert und Zöllner.

Erst durch die Aufdeckung des von früheren Liedkomponisten angewendeten Strophenprinzips ist es möglich, die musikalische Fassung des gleichen Gedichts von zwei Komponisten im Sinn ihrer seelischen Beschaffenheit wie vor allem kompositorischen Entstehung zu verstehen. Denn sehr oft tritt der Fall ein, daß der eine Komponist diese, der andere eine ganz andere Strophe komponiert hat, was naturgemäß seinen entscheidenden Einfluß auf die Melodiebildung ausübt. Das sei an Hand der beiden Lieder von

Schubert und Zöllner zu dem ersten Müllerlied klar gemacht. Um einmal zu zeigen, zu welchen kritischen Urteilen es führen müßte, so die nämliche Kritik auf Grund der ersten Strophe an beiden Melodien geübt würde, sei hier einmal diese Methode gewählt. Der Leidtragende wäre in diesem Falle, was schon jetzt bemerkt werden kann, Schubert. Die Beispiele erwecken insofern noch eine besondere Teilnahme, als bei Schubert der Text der ersten Strophe äußerlich ganz hübsch zur Melodie paßt, scheinbar keine groben, auffälligen Verstöße vorkommen, und doch ist die Melodie im Sinne ihrer Entstehung voller Unmöglichkeiten, wenn man eben die erste Strophe als die komponierte annimmt, und dies trotz der so einfachen Melodie.
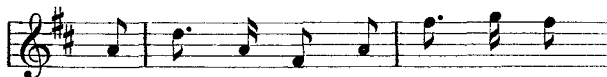
Das Ganze ist als solches zunächst ein Wanderlied, wie dies die erste Strophe zum deutlichsten Ausdruck bringt.

Das Wandern ist des Müllers Lust,
das Wandern.
Das muß ein schlechter Müller sein,
Dem niemals fiel das Wandern ein,
das Wandern.

Auf was es hier ankommt, ist hier gleichsam in vierfacher Potenz zum Ausdruck gebracht, der Text kann sich an dem Wort: das Wandern kaum genug tun, es ist das Hauptwort der ersten und der Hauptbegriff sämtlicher Strophen. Wer die erste Strophe komponiert und dies gerade auch im Hinblick auf den gesamten Text, kann eigentlich gar nicht anders, als gleich zu Beginn den Begriff „Das Wandern" hervorzuheben, und zwar, wie wir später sehen werden, ob er — im kompositorischen Sinne — bewußt will oder nicht. Es wird dies bei jedem normalen Menschen ganz gleich sein, ob ihm, so er ein Komponist ist, eine musikalisch gute oder schwache Melodie in den Sinn kommt. Das Wandern ist des Müllers Lust, d. h. das Wandern ist die besondere Eigenschaft des Müllers, nicht irgend etwas anders. Und so komponierte Zöllner:
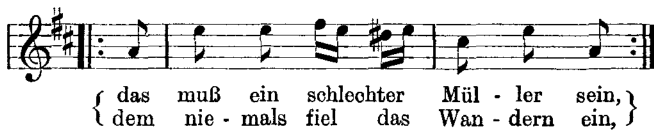
Das Wan-dern ist des Mül-lers Lust, das Wan-dern ist des Mül-lers Lust, das Wan - dern.

Geradezu fanfarenmäßig — mit der Dreiklangsfolge — wird das entscheidende Wort gegeben, also ungemein scharf hervorgehoben. Es ist wesentlich zu bemerken, daß die Worte „des Müllers Lust" beim ersten Vortrag noch nebensächlich gebracht werden, was durchaus richtig ist, da durch eine Hervorhebung auch dieser Worte, etwa durch die Wendung:
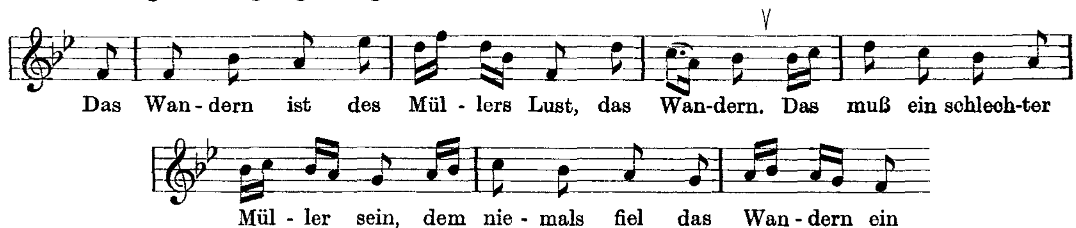


der Hauptbegriff übertrumpft und dadurch in seiner Wirkung nivelliert würde. Auf natürliche Weise könnte eine derartige Melodie auch gar nicht entstehen. Es verhält sich hinsichtlich natürlicher Melodiebildung in solchen Fällen so, daß der starke seelische „Ansprung", dem das erste, so scharf gepackte „Das Wandern" seine Entstehung verdankt, sich auswirkt und auswirken muß, die „Seele" somit einer neuen, noch stärkeren Leistung gar nicht fähig wäre. Doch dies nebenbei. Erst beim zweiten Vortrag, nachdem „das Wandern" nochmals seine volle Wirkung ausüben konnte, wird der Müller aus seiner Versenkung hervorgeholt, was sehr hübsch ist: Wandern und Müller werden jetzt gleichsam als identisch erklärt.

Gehen wir indessen weiter. Die zweite Verszeile: Das muß ein schlechter Müller sein, hat den Sinn-Akzent natürlich auf „schlechter“, worüber ebenfalls keine Worte zu verlieren sind. Der Komponist ist hier in einer einigermaßen schwierigen Lage — der er sich, was immer wieder gesagt sei, bei wirklich sinngemäß innerlichem Komponieren kaum bewußt wird —, sofern der musikalische Akzent auf das erste Wort, auf „muß“ fällt, während der geistige Nachdruck auf die zweite Takthälfte kommt. Das ist um so mißlicher, als beim ersten Vers, bei „Das Wandern ist des Müllers Lust“, musikalischer und Sinn-Akzent zusammengefallen waren, und das rein musikalische Gefühl gern einen Zusammenhang zwischen den Melodieteilen herstellt. Es wirkt in solchen Fällen die Gewohnheit der Wiederholung. Zöllner ist aber trotzdem dieser Gefahr aus dem Wege gegangen und zwar dadurch, daß er beiden Begriffen ihr Recht werden läßt. Durch das musikalische Mittel des Ausdrucksmelisma gibt er das „schlechter Müller“ einfach mustergültig; die Hervorhebung vor dem rhythmisch weit besser gestellten „das muß“ bringt er durch die erhöhte Melodie (fis) zustande.



Wir sehen, Wort und Weise schließen sich hier derart eng und dies gerade auch nach streng logischen Gesichtspunkten einander an, daß die schärfste Kritik an der Melodie nichts auszusetzen vermag.

Und nun wenden wir die gleiche Kritik auf die Melodie von Schubert an, selbstverständlich mit Zugrundelegung der gleichen Worte:



Wer der vorherigen Kritik aufmerksam gefolgt ist, sieht sofort, daß hier die Verhältnisse betreffs Logik unmittelbar auf den Kopf gestellt sind; was bei Zöllner „positiv“ ist, gibt Schubert „negativ“ und umgekehrt. Den Hauptbegriff „Das Wandern“ hebt Schubert nicht nur nicht hervor, sondern schwächt ihn sogar durch Wiederholung des tiefen Auftakttons so stark als möglich ab, der singende Müller murmelt das „Wandern“ gleichsam in den Bart, das Nebenwörtlein „ist“ aber, das Zöllner so trefflich zu verstecken gewußt hatte, führt Schubert als glänzende Entdeckung ans helle Licht, indem er sogar hier die Dominante anwendet. Hingegen schießt das Wort „Müller“, von dem wir noch gar nicht recht wissen, welche Bewandtnis es mit ihm hat — denn das „Wandern“ ist ja so etwas wie unterdrückt worden —, „der Müller“ schießt wie ein Komet hervor und scheint, seiner drehenden, kollernden Figur nach, so etwas wie ein Rad im Kopfe zu haben, also nicht ganz normal zu sein. Diese Diagnose findet eine weitere Bestätigung in der Art, wie er die Worte: „das muß ein schlechter Müller sein“, singt, nämlich völlig sinnlos. Das Wort „muß“, durch Tonhöhe und Taktbedeutung denkbar stark hervorgehoben, beherrscht sein ganzes gestörtes Geistesleben, denn ob ein guter oder schlech-

ter Müller niemals wanderte, ist ihm vollständig nebensächlich. Kaum bei dem Worte „Müller" wieder angelangt, erleben wir einen neuen Anfall von Geistesgestörtheit. Der Satz nun, in dem wieder von der Hauptsache, dem Wandern die Rede ist, hat in der abschwächenden Sequenzenfolge, wie er gegenüber der ersten Satzhälfte gegeben wird, allem nach überhaupt keine Bedeutung für ihn, so daß wir nun aber doch eines bestimmt wissen: der Müllerbursche hat die fixe Idee, irgend etwas zu müssen. Denn das Wort „muß" beherrscht sein ganzes Denken und Fühlen; kurz, dieser Müller ist geistesgestört.

Und das hätte Schubert mit seinem scharfen, gesunden Verstand und ungemein feinem Gefühl für die Sprache komponiert? Ist derartiges auch nur zu denken? Aber etwa diese Kritik müßte gefällt werden, wenn Schubert wirklich die erste Strophe komponiert hätte, wobei noch hinzugefügt werden kann, daß eine derartige Kritik von jeher geübt hätte werden können, da sie mit dem Strophengesetz als solchem gar nichts zu tun hat. So viel hätte man dann jedenfalls gesehen, daß Zöllner ungleich richtiger komponiert habe als Schubert.

Und nun zu den Worten, zu denen Schubert die Melodie erfunden. Sie stammen aus zwei Strophen, der dritten und vierten, ein Verfahren, das beim Kunststrophen-Komponisten immer wiederkehrt und darauf beruht, die Musik im Sinne des Gedichtes gehaltvoll zu machen. Ein Komponist wie Schubert bezieht aus dem Gedicht oder einem sonstigen Vorwurf so viele Anregungen, als er ungezwungen zu verarbeiten vermag, das Geschaffene steht dann aber als etwas so Selbstverständliches, in sich Geschlossenes vor uns, daß man sich ohne genaue Untersuchung gar nicht bewußt wird, auf wie vielen einzelnen, in vielen Fällen gut nachweisbaren geistigen Anregungen das Ganze sich gründet. Und gerade hier hat die feinere Kunstbetrachtung einzusetzen; eine ihrer Hauptaufgaben wird darin bestehen müssen, die unmittelbaren Beziehungen zwischen dem Geistigen und der künstlerischen Produktion aufzudecken. Die ganze Tonkunst predigt diesen Zusammenhang, er wird aber von den Ästhetikern entweder gar nicht betont oder nur verschämt angedeutet, von einer wirklichen Untersuchung ist man jedenfalls auch heute noch weit entfernt. Daher die ganz unklaren Ansichten über das künstlerische Schaffen, die ein einseitiges, fast ausschließliches Arbeiten mit dem Unbewußten nahelegten, statt daß man von dem Bestimmbaren ausgeht und dort festen Fuß gewinnt, wo man ihn wirklich hinsetzen kann. Was wirklich unbewußt ist, weiß man sonst erst recht nicht.
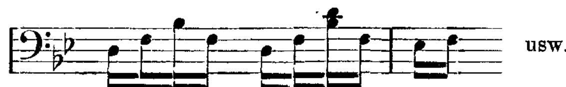
Schubert hat für den ersten Teil des Liedes die ersten Worte der dritten Strophe, für den zweiten Teil den zweiten Satz der vierten Strophe komponiert, so daß der von ihm komponierte Text heißt:

3. Das sehn wir auch den Rädern ab,
den Rädern.
4. Sie tanzen mit den muntern Reihn,
Und wollen gar noch schneller sein,
die Steine.
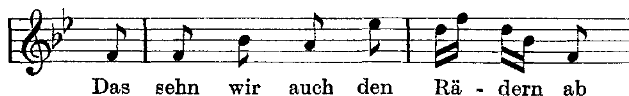
Das sagt uns eigentlich schon die Klavierbegleitung, die auch in ihrem ersten Teil nie anders aufgefaßt worden ist und aufgefaßt werden konnte denn als eine sehr glückliche Schilderung eines sich drehenden Mühlrades. Man hat sogar — soviel ich mich erinnere, R. Batka — untersucht, ob es sich um ein ober- oder unterschlächtiges Rad handle. Indessen hat man sich nicht weiter gefragt, ob die Begleitung unmittelbar auch mit der Gesangsstimme zusammenhänge, sondern faßte jene als ganz allgemeines Kennzeichen eines Müllerlieds auf, derart, daß es auch in die Darstellung einbezogen

hätte werden können, ohne daß im Text ausdrücklich von dem Mühlrad die Rede wäre. Soweit ein für den Müllerberuf so typisches Kennzeichen wie das Mühlrad in Frage kommt, würde man mit dieser allgemeinen Erklärung auch auskommen, denn ohne weiteres wird man zugeben, daß der Komponist eines Müllerliedes an das Mühlrad denken und seine Bewegung schildern kann, ohne daß im Text ausdrücklich davon die Rede ist. Dies wäre aber bestimmtestens schon bei der zweiten, von Schubert musikalisch zur Darstellung gebrachten Vorstellung nicht mehr der Fall, den Mühlsteinen. An diese denkt nur, wer mit dem Müllerberuf sehr vertraut ist; ein Komponist aber, der hier irgendwelche Darstellung brächte, ohne daß der Text die Erklärung dafür brächte, würde etwas durchaus Unverständliches schreiben. Mit der bloßen Vorstellung: Steine wäre auch im musikalischen Sinne nicht viel gegeben, denn es ist durchaus nötig, daß eine besondere Wesensseite dieser Steine uns gezeigt wird. Soweit es also einzig die auf das Mühlrad sich beziehende Begleitung betrifft, käme man bei einem Müllerlied mit einer allgemeinen Erklärung aus, inbetreff der Steine aber auf keinen Fall. So ist es denn auch ganz natürlich, daß man bei der Erklärung des zweiten Teils von Schuberts Müllerlied stockte, obgleich jeder sehen und hören muß, daß hier etwas anderes vorgeht wie im ersten Teile. Hier, bei diesem einfachen Lied, mußte dann das Unbewußte helfend eingreifen, welche Hilfe in solchen Fällen gar keine, also eine Ausrede ist.

Wie sich nun aber sofort zeigt, besteht zwischen der Klavierbegleitung und der Vokalstimme der innigste Zusammenhang. Die Klavierfigur:



treffen wir in der Singstimme auf das Wort „Rädern“ ganz ähnlich wieder:



Wir sehen nun deutlich, auf welche Art sich als etwas ganz Selbstverständliches diese Melodiefigur in der Singstimme eingestellt hat. Mit der Wahl der „Räder“-Strophe war die Vorstellung des Drehens als etwas ganz Natürliches gegeben, jeder Komponist würde, so er diese Strophe komponierte, das Wort „Räder“ hervorheben, gleichviel, ob er sie malerisch behandelte oder nicht. Denn auf „Räder“ liegt der Hauptnachdruck des Satzes, während er bei der ersten Strophe auf dem ersten Worte, dem „Wandern“ lag, daher die ganz entgegengesetzt verlaufenden Melodien bei Schubert und Zöllner. Dieser Gegensatz würde sich bei jedem Komponisten einstellen, er hat mit der musikalischen Eigenart eines Komponisten nicht das mindeste zu tun. Erst die auf Grund der einen oder anderen Strophe erfundene Melodie als solche kann besondere Eigenart aufweisen, zunächst beruht aber die Eigenart auf dem Geistigen, darauf, welcher Text von einem Komponisten gewählt wird. Wir werden nachher sehen, was Schubert durch die Art seines Vorgehens erreicht. Es ist wohl unnötig, des weiteren auszuführen, wie so durchaus selbstverständlich sich die Melodie auf den richtigen Text diesem anschließt; sie paßt zu den Worten wie angegossen. Darauf kann aber wieder aufmerksam gemacht werden, daß Schubert zugunsten der Eingangsstrophe die auf einen anderen Text erfundene Melodie nicht im geringsten umänderte, sondern sie in aller Reinheit so läßt, wie sie auf Grund dieses Textes entstanden ist. Es wäre ein leichtes gewesen,

durch eine nachträgliche leichte Umänderung die Melodie dem Text der ersten Strophe einigermaßen anzupassen, nämlich vor allem das „Wandern“ hervorzuheben, etwa auf folgende Art:



aber diese Verschleierungspolitik liegt Schubert wie den meisten früheren Strophenkomponisten fern. Wenn Schubert dann und wann dem Text der einzelnen Strophen zuliebe die Melodie in der Art ändert, daß er verschiedene Fassungen gibt, so bedeutet dies nur eine Verfeinerung im allgemeinen, die an dem Prinzip der Unantastbarkeit der Melodien von seiten ihres Schöpfers nichts ändert. (Schluß folgt.)

M. H. Schmidt über „Gesang und Oper“

Von Herbert Biehle, Berlin

Auf dem Gebiete des Gesangswesens brachten die 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts in mehrfacher Hinsicht bedeutungsvolle Umwälzungen. Richard Wagner stellte in seinen Bühnenwerken ganz neue Anforderungen an den Sänger und befaßte sich auch in seinen Schriften mit den Problemen der Gesangskunst. Mußte sich doch der größte Dichterkomponist mit der Tatsache abfinden, daß der gänzliche Mangel an stimmlicher Ausbildung es ist, was die meisten Opernsänger so unfähig für höhere Kunstaufgaben macht. Aber nicht allein durch die neue Art der Stimmbehandlung trat die Gesangspädagogik in ein neues Stadium, vielmehr waren es die Ergebnisse, die seitens der Physiologie für die Gesangskunst nutzbar zu machen versucht wurde, namentlich seitdem die Erfindung des Laryngoskops durch Garcia ganz ungeahnte Einblicke in die Funktionen des Kehlkopfes ermöglichte. Gleichzeitig mit Garcia traten zwei deutsche Gesangspädagogen hervor: Nehrlich, der noch auf der altitalienischen Schule fußt und Friedrich Schmitt, intimer Freund Wagners, der erste deutsche Stimmbildner.

Diese für die Gesangskunst an Reformen so reiche Zeit auf Grund eigener langjähriger Erfahrungen als Sänger und Dirigent studiert und scharf beleuchtet zu haben, ist das Verdienst von Maria Heinrich Schmidt, dessen kritisch-didaktische Abhandlungen über „Gesang und Oper“ im Jahre 1861 zu erscheinen begannen. Seine Studien über die Gesangsverhältnisse sind bei dem Mangel an gesangsgeschichtlicher Literatur doppelt wertvoll und haben in ihren Grundgedanken noch heute volle Gültigkeit. Es sei deshalb gestattet, nach einem kurzen Abriß über das Leben und Wirken M. H. Schmidts, aus seinem Werk einige beachtenswerte Ausführungen zum Abdruck zu bringen.

Maria Heinrich Schmidt[1]) (eigentlich Christian Heinrich Sch.) wurde am 18. Februar 1809 als Sohn eines hochangesehenen Lübecker Großhändlers geboren. Gegen den Willen des Vaters wandte er sich frühzeitig dem Gesang zu und wirkte nach seiner Ausbildung als Gesanglehrer und Konzertsänger. Da er aber seine schöne Tenorstimme der Bühne nutzbar machen wollte, ging er 1829 zu Ciccimara nach Wien, um bei ihm weitere Vervollkommnung im Gesang zu erreichen. Sein erstes Engagement fand er, nachdem der Widerstand seiner Eltern gebrochen war, 1830 in Braunschweig, wo er den „Oktavio“ sang. Er blieb dort drei Jahre, kam dann nach Kassel (1833—36), von dort nach Breslau (1836—38) und schließlich nach Leipzig. Hier faßte er festen Fuß und wirkte mehrere Jahre zur Freude des dortigen Opernpublikums.

Wenn Schmidt als Tenor nicht den Ruf errang, den er verdiente, so lag dies vorzugsweise daran, daß er die vielfachen Gastspielanträge fast immer ausschlug. Dazu kam, daß er sich in

[1]) Literatur: Ed. Hache: Die Lübecker Liedertafel, Lübeck 1883. Carl Stiehl: Lübeckisches Tonkünstlerlexikon, Lübeck 1887. Carl Stiehl: Musikgeschichte der Stadt Lübeck, Lübeck 1891. Ludw. Eisenberg: Gr. biogr. Lexikon der deutschen Bühne, 1903. Rob. Prölss: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, 1878.

Leipzig so wohl fühlte und von seinem Publikum so verehrt wurde, daß er es vorzog, daselbst zu bleiben, statt sich um ein Engagement an einem Theater allerersten Ranges zu bewerben.

Schmidt war ein dramatischer Sänger, sein Vortrag von rhetorischer Wahrheit durchdrungen, dabei geistbelebt, gefühlswarm, geschmackvoll und edel. Seine Stimme war eindringlich, besaß Umfang, Ausdauer und einen entschiedenen Charakter. Er stach ebenso hervor als Othello, Eleazar, Fra Diavolo wie als Postillon, Görg in Lortzings „Hans Sachs" (Urauff. 1840) und auch in grotesk-komischen Partien. Besonders als Darsteller wurde er gerühmt, namentlich gehörte er zu den wenigen Sängern, die auch mit großem Verständnis Prosa reden konnten.

Vom Juni 1847 bis 1850 gehörte er dem Dresdner Hoftheater als Opernregisseur und Tenor an. Seine Kündigung erfolgte nach den Maiereignissen. 1848 sang er in Donizettis „Don Sebastian" bei gänzlichem Stimmangel, spielte aber sehr gut, wie die Neue Zeitschrift für Musik berichtet.

Inzwischen war Schmidt auch als Komponist hervorgetreten: in Detmold kam seine Oper „Heinrich und Fleurett" zur Uraufführung (1. Januar 1846), und in Dresden erblickte sein „Versiegelter Bürgermeister" das Rampenlicht (1848).

Seit Michaelis 1862 sehen wir Schmidt wieder in seiner Vaterstadt Lübeck als Dirigent der Liedertafel. Hier hatte er Gelegenheit, sein musikalisches Können wie seine reichen gesanglichen Erfahrungen bestens zu verwerten. Es gelang ihm, das stark gesunkene Ansehen der Liedertafel bald zu heben. Auch gründete er einen Damenchor. Als Gesangslehrer war er sehr gesucht. Bei den Konzerten der Liedertafel brachte er eigene Chorlieder, Männerquartette, auch eine Festouvertüre zur Uhlandfeier (Febr. 1863) zu Gehör. Lieder erschienen von ihm im Verlag Heinrichshofen. Beim 3. Niedersächs. Sängerfest in Eutin, Juli 1868, wirkte er als Festdirigent. Er starb am 3. Mai 1870 in Berlin.

Von seinem Werke über „Gesang und Oper" behandeln nur die beiden ersten Hefte (1861) das eigentliche Thema, in den weiteren 5 Heften, von denen das letzte 1867 erschien, veröffentlicht Schmidt seine Gesangsmethodik neben einer eingehenden Besprechung der Fr. Schmittschen Gr. Gesangschule. Der Verlag Heinrichshofen in Magdeburg, der die Hefte herausgab, besitzt noch 12 Briefe Schmidts, in der hauptsächlich verlegerische und persönliche Angelegenheiten zur Sprache kamen.

Da Schmidts Abhandlungen etwas weitschweifig und ungeordnet aufgezeichnet sind, so wurden in dem folgenden Abdruck bei jedem Gegenstand wesentliche Kürzungen vorgenommen.

* * *

Mit der Verbreitung der Mozartschen Oper hebt die eigentlich deutsche Gesangskunst an. Der Meister war aber auch nicht ohne den wesentlichsten Nutzen in Italien gewesen. Er hatte vor allen Dingen gelernt, stimmgerecht und gesangmäßig zu schreiben. So schrieb Mozart zwar nach italienischem Vorbilde praktisch und dankbar für den Sänger und kam allen technischen Bedingungen aufs strengste und gewissenhafteste nach, aber er verlangte dagegen eine wahre, charakteristische und ideale Auffassung und vor allem einen gefühlswarmen und von geistiger Beseelung durchdrungenen Vortrag, also einen von seiner dramatischen Aufgabe erfüllten und gehobenen Sänger, dessen Kunst sich nicht nur auf eine rein äußerliche Fertigkeit beschränkte, sondern auch neben allen geistigen Erfordernissen zugleich alle edleren und höheren Eigenschaften eines methodisch gebildeten Kunstsängers besitzen mußte. Die deutsche Gesangskultur hat demnach Mozart das höchste zu danken, denn indem er Melodien schuf, die, von tiefster dramatischer Wahrheit gehoben, schmeichelnd oder gewaltig in die Herzen drangen, waren sie zugleich so sangbar und stimmgerecht, daß ein jeder wirklich gebildete, geist- und gefühlvolle Sänger sie mit hoher Kunstfreude und künstlerischer Freiheit singen mochte und zugleich damit des glänzendsten Erfolges sicher sein konnte. Daß aber eine Opernmusik neben allen erforderlichen Eigenschaften auch für den Sänger praktisch und dank-

bar sei, das kann nicht scharf genug betont werden, denn es ist eine Wahrheit, welche seit Mozart nie wieder in vollem Umfange erkannt worden ist.

In der deutschen Gesangskunst mußte Rossini eine gänzliche Veränderung, oder wenn man will, einen Rückschlag bewirken. Hatten die deutschen Sänger es sich bisher zur Aufgabe gestellt, einen großen Ton zu erzielen und eine gehaltvolle edle Melodie schön und im Sinne des Komponisten charakteristisch und dramatisch vorzutragen, so galt es nun wieder, in Koloraturen, Trillern und allen sonstigen äußeren Fertigkeiten zu glänzen, wodurch das ganze Studium eine durchaus entgegengesetzte Richtung bekam. Das war aber nicht das Schlimmste, denn, wie zahlreich auch immer die Rossinischen Opern auf dem Bühnenrepertoir vertreten waren, die deutschen Opern hatten doch auch ihren Platz daneben behauptet, aber nun kam zum Überfluß noch die französische Spieloper hinzu, die mit ihrem deklamatorischen parlando wieder eine andere Gesangsmanier bedingt. Der deutsche Sänger war demnach genötigt, heute eine getragene, morgen eine kolorierte und übermorgen eine deklamatorische Musik zu singen. Daß bei einer solchen Zersplitterung die deutsche Gesangskunst nicht gewinnen konnte, begreift sich, denn eine jede dieser Methoden verlangt schon ein ganzes, redliches Streben, und wer alle durcheinander kultivieren muß, kann nicht leicht in einer Vorzügliches erreichen. Die Verwirrung wurde indessen noch vollständiger, als die stimmverderbenden Opern von Spontini, Auber, Meyerbeer, Halevy, Marschner und anderen erschienen, in welchen die physische Kraft des Sängers auf eine Weise in Anspruch genommen wurde, daß die ästhetische Schönheit des Gesanges immer mehr zurücktrat und die ausgiebige Kraft der Stimme allen edleren Eigenschaften derselben vorgezogen wurde. Damit gewann der Naturalismus das Feld, und das eigentliche Studium wurde überflüssig. Unter solchen Umständen ist es nun allerdings nicht zu verwundern, wenn die Gesangskunst, welche sich mit Mozart so erfreulich entwickelt hatte, immer mehr in Verfall geriet und im allgemeinen so tief sinken konnte, wie es gegenwärtig leider der Fall ist. Es bestätigt sich aber zugleich meine Meinung damit, daß sich die Gesangskunst mit der Oper zugleich hebt und mit ihr verfällt.

Man merkt es den Melodien Webers in ihren Wendungen, in ihren Ansprüchen an Intonation, in ihren schwer zu überwindenden Schwierigkeiten nur zu deutlich an, daß ihr Schöpfer Klavierspieler war und dieselben auf dem Klavier erfunden, oder doch der Technik dieses Instrumentes entsprechend gesetzt hat. Deshalb begegnen uns Intervalle, Gänge und Passagen, die fast nie in vollkommener Reinheit und Deutlichkeit zu Gehör kommen, weil sie wohl leicht auf dem Klavier zu spielen, aber nicht zu singen sind. Bei weitem schlagender tritt uns dieser Mangel an Sangesmäßigkeit in Webers späteren Opern entgegen. Welche unnötigen Schwierigkeiten sind darin dem Sänger bereitet, durch welche heimtückische Intervalle hat er sich hindurch zu würgen, auf welchen unbequemen Tonlagen muß er Worte aussprechen, welche rapiden Passagen überrumpeln ihn gewissermaßen mitten im breiten Gesang! Und dagegen, wie wenig findet sich, was, den naturgebotenen Umfang der Stimme berücksichtigend, so recht in die menschliche Kehle hineingeschrieben wäre und sich bequem, mit Freude und Freiheit singen ließe.

Wie Webers Melodien klaviermäßig, so waren die Spohrschen geigenmäßig erfunden. Sie bieten daher dem Sänger nicht selten Schwierigkeiten, die unpraktisch und für ihren Effekt viel zu schwer zu überwinden sind. Während z. B. der Baßbariton Faust sich in den ersten Akten der Oper meistens in den höchsten Lagen der Stimme zu bewegen hat, soll er im letzten Akt mit den tiefen Tönen wirken; weiß doch jeder Sänger, daß nach angestrengter Höhe die tieferen Töne nur noch schwer oder gar nicht mehr ansprechen.

Was Spohr teilweise von einem Bassisten verlangt, streift über das Normale ins Außerordentliche hinaus und kann daher nicht füglich von jedem Sänger dieser Stimmgattung verlangt werden.

Spohr war auch der erste, welcher die Rezitative mit ängstlicher Genauigkeit so schrieb, wie der Sänger sie singen sollte, wodurch er diesen einem Teil seiner Selbständigkeit entwand; ja, er und Robert Schumann gingen sogar so weit — der erstere in seinen für London nachkomponierten Rezitativen zum Faust, der letztere in seiner Genoveva —, daß sie die Rezitative streng im Takt singen ließen, womit sie den Sänger vollends zu einem Automaten herabwürdigten und zugleich eine gänzliche Verkennung des deklamatorischen Teiles der Gesangskunst verrieten.

Auch Marschner spricht in der Behandlung der Stimmen der menschlichen Natur Hohn; auch ihm mangelt die intimere Kenntnis der Gesangskunst, die dem Sänger die Melodien kehlgerecht, angenehm, leicht und dankbar macht. Seine Anforderungen an die Sänger in bezug auf Stimmlage, Umfang und Ausdauer sind kaum zu erfüllen, und eine jede Hauptpartie in den Marschnerschen Opern muß bei öfterer Wiederholung des Sängers Ruin vor der Zeit herbeiführen, ja, es gehören hinsichtlich der Stimmen fast schon immer Ausnahmen dazu, um sie nur bewältigen zu können.

Die mehrfach ausgesprochene Meinung, als ob Wagner in der Behandlung seiner Opern sich der Melodie der Sprache bedient habe, kann einfach mit der Bemerkung zurückgewiesen werden, daß man für eine solche Behandlungsweise nicht mehr denn zwei Oktaven Stimmumfang in Anspruch nehmen darf.

Überblicken wir den Bestand unseres Opernrepertoires seit den letzten 30 Jahren, so finden wir auf demselben alle namaften Komponisten dreier Nationen vertreten. In dieser Vielseitigkeit haben wir auch den Grund zu jener Oberflächlichkeit zu suchen, zu der sich die Sänger gezwungen sahen. Eine besondere nationale Manier, wie in Frankreich und Italien, konnte sich in Deutschland unter solchen Verhältnissen nimmer entwickeln. Eigentliche Gesangschulen gab es ohnehin nicht, aus denen junge Talente eine gründliche Bildung mitnehmen konnten, denn alle sich auszeichnenden Sänger waren im Grunde mehr oder weniger Autodidakten, und so konnte sich nicht einmal eine nur annähernd übereinstimmende Gesangsmethode geltend machen. Es war eben alles zufällig und einzig und allein der individuellen Disposition des Sängers anheim gestellt, woraus denn begreiflicherweise ein Wirrwarr entstand, wie in keiner anderen Kunst. Ich rede indessen noch von einer Zeit, in welcher trotz dieser Übelstände der Sänger dennoch nicht alle Studien entbehren konnte, um sich die allgemeinere Anerkennung zu sichern. Mit dem Geschenk der Spektakeloper aber sollten die Gesangszustände noch tiefer sinken. Hierzu nämlich wurde vor allen Dingen Stimmkraft gebraucht, Stimmkraft um jeden Preis; die Kultur war weniger nötig. Hier half keine Schule, keine Manier mehr, kein feiner, gebildeter Vortrag, keine ästhetische Schönheit des Tones, keine Eleganz, denn diese Eigenschaften gingen rettungslos unter in dem Instrumentenlärm in all' dem sinnverwirrenden Trödel, welcher des Effektes wegen gewaltsam in die Oper hereingezogen wurde. Nur die ausgiebige Lunge konnte hier noch siegend durchdringen und zu einer ehrenvollen Geltung kommen. Die natürliche Folge war, daß man nicht mehr nach Sängern suchte, sondern nach Stimmen. Wo man so glücklich war, eine solche zu finden, gleichviel ob beim Amboß oder beim Leisten, da wurde sie hervorgezogen und in die Kunstsphäre gebracht, um nach möglichst kurzer Abrichtung einem dringenden Bedürfnis in der Oper abzuhelfen. Was indessen so gewaltsam herausgetrieben war, das konnte nicht von langer Dauer sein; die Stimmen wurden durch unsinnigen Gebrauch

vor der Zeit verkonsumiert und ihre Besitzer verließen verhältnismäßig ebenso schnell ihre künstlerische Laufbahn, als sie dieselbe begonnen hatten. Das Publikum verlor Ohr und Sinn für die feinere Bildung, die ästhetische Schönheit des Tones und legte nur noch Wert auf die materielle rohe Kraft. Wirklich künstlerische Eigenschaften wurden kaum noch geschätzt, oder nur dann, wenn sie mit brillanter Stimme verbunden waren. Da es nun bei den Bühnen keine künstlerische Überwachung gab, die diesen forcierten Sängern warnend, ratend und bildend zur Seite stand, diese vielmehr in ihrer vermeintlichen Gottähnlichkeit ohne hinreichende menschliche Bildung, sich alle nur möglichen Extravaganzen erlaubten, immermehr verwilderten und des Prädikates „Künstler" immer unwürdiger wurden, so konnte es nicht fehlen, daß das Sprichwort „Wo die Künste verfielen, sind sie durch die Künstler verfallen" zur traurigen Wahrheit wurde.

Man klagt allgemein über den Verfall der Gesangskunst, und leider mit vollstem Recht; aber wer anders als die Komponisten haben diesen Verfall hervorgerufen? Ist es möglich, bei solchen Anforderungen an Umfang und Ausdauer der Stimme an eine Schonung und Pflege derselben zu denken, bei solchen Zumutungen an Überwindung ebenso heimtückischer als zweckloser Schwierigkeiten, bei solch' unmäßiger, erdrückender Instrumentierung noch in freier Schönheit, in seelenvoller, hingebender Innigkeit, in voller erschöpfender Beherrschung der gebotenen Aufgabe singen zu können? Nicht der Sänger, nein viel unwürdiger, die Lunge, die rohe materielle Kraft ist zur Herrin der Oper geworden, und die Komponisten einzig und allein haben sie dazu gemacht.

Der Laie wird es zwar nicht begreiflich finden, daß ein verständiger Komponist, der den Gesang doch als das wichtigste und wirksamste Medium in der Oper erkennen und schätzen muß, es vernachlässigen kann, demselben das eifrigste und eindringlichste Studium zuzuwenden; aber vergebens würden alle Bemäntelungen jene offenkundige Wahrheit zu verhüllen suchen, daß unsere Komponisten — mit sehr geringen Ausnahmen — vom Gesange nicht die ausreichenden Kenntnisse besitzen, die für die Komposition einer Oper nötig sind. Ich meine damit: die intime Bekanntschaft der Stimmen, und was denselben naturgemäß zuzumuten ist, so auch die Kunst, praktisch gesangsmäßig und dankbar für sie zu schreiben. Freilich muß der Komponist die Technik eines jeden Orchester-Instrumentes genau kennen, um nicht Dinge für dasselbe zu setzen, welche dem Spieler auszuführen unmöglich sind; aber über die Technik der menschlichen Kehle, die eine so überaus zarte Rücksicht verlangt, glaubt er nicht nötig zu haben, sich des Näheren zu unterrichten.

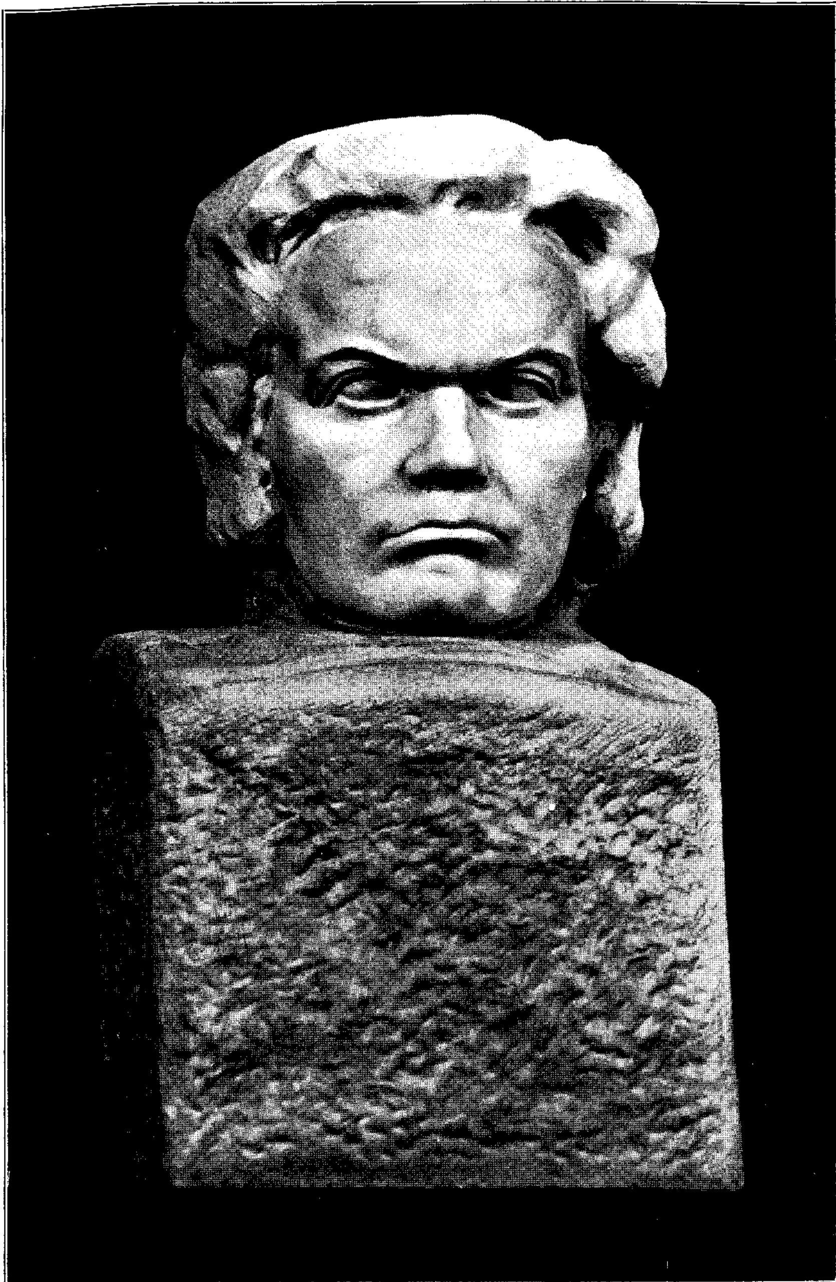
Hat der Komponist umfassende Gesangsstudien gemacht, dann hat er auch gar nicht nötig, besonders an den Sänger zu denken. Er wird unbewußt stimmgerecht, gesangmäßig und dankbar für ihn schreiben, seine Melodien werden sich dem Bedürfnis der menschlichen Kehle fügen, weder geigen- noch klaviermäßig, sondern echt menschlich sein, ohne im übrigen an Gefühlstiefe, dramatischer Wahrheit, Adel, Eindringlichkeit, Kraft und Innigkeit einzubüßen, wie wir es bei Gluck, Mozart, Mehul und anderen aufs Schönste sehen.

Das atonale Problem

Von Otto Kampers, München

Man hat seit einem Jahrzehnt sich nun mit dem atonalen „Problem" beschäftigt, hat die ganze Richtung der Atonalen von der systematischen Theorie aus zu verstehen versucht. Solange war die Atonalität ein Problem, dessen Lösbarkeit von dem notwendigen Entdecken eines „atonalen" Musiksystems abhing. Vor allem die chromatische Tonreihe wurde auf ihre Leitereigenschaften hin studiert. Man versuchte sie in alle möglichen erdachten Systeme einzureihen, obwohl man vorauswissen konnte, daß der chromatischen Tonreihe die typischen Merkmale einer Tonleiter fehlen mußten. Denn zu einem Musiksystem brauchte man so etwas wie eine Tonleiter, die dem ganzen System Namen und Gesetz verlieh. Wie stand es nun mit der Chromaleiter? Diese war aus einer Folge von Halbtönen gebildet, deren Anfang und Ende beliebig fixiert werden konnte. Diese Schulweisheit mußte man sich freilich zu eigen machen, obwohl sie unbequem war und eigentlich den Gebrauch des Chromas als systembildenden Faktor ausschloß. Aber da das Chroma eine abgemachte Sache war und die Diatonik als „abgebraucht" auf den Misthaufen geworfen war, mußte ihm etwas angedichtet werden, was es eigentlich gar nicht als Wesenstypus an sich hatte. Man verlieh ihm also Tonleitereigenschaften. Wie das konstruiert wurde, werden wir später erfahren. Die Chromatik, die aus der progressiven Alteration der Akkorde Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich zum bestimmenden Melodiefaktor (wobei die Alteration zunächst noch durch lineare Motive bestimmt war) herauswuchs, behauptete sich dank der Neuartigkeit ihres Stimmungscharakters natürlich schnell, weil sie immer gewagteren Akkordverbindungen Vorschub leistete, so daß die Harmonielehre schließlich am Endpunkt ihrer Entwicklung den an sich verfänglichen Satz gelten lassen mußte, daß jeder Akkord mit jedem Akkord verbunden werden kann. Damit war natürlich alle Gesetzmäßigkeit der harmonischen Konzentration auf einen Mittel- und Zielpunkt unterbunden. Diese alterierten Akkordverbindungen, die bei Wagner wie gesagt noch kraft der Entwicklung des Melos zwingend sich herauskristallisierten, wurden später Mittel zum Zweck, d. h. man verwendete sie nur noch illustrativ und ließ die verbindende (und erklärende) melodische Überspannungslinie entfallen, so daß ein Akkord mit einem neuen Akkordkomplex zusammenwuchs, ohne daß eine innere Verbindungsmöglichkeit der verschiedenen Akkordglieder irgendwie oft noch musiktheoretisch gegeben war. Man vergaß also die linearen Spannungsvermittler (oder übersah sie, was für das Resultat gleichgültig ist), denen in der älteren Praxis die Akkorde nur als harmonische Unterlage beigegeben waren, zugunsten eines vertikalen Prinzips der Akkordhäufung, drehte also gewissermaßen das Zeugungsverhältnis Melos in der Horizontale — Akkord in der Vertikale um. Seit Reger machte diese Bewegung Schule, und selbst der mittlere Schönberg huldigt ihr noch in seiner extremsten Form. Das lineare Beiwerk (wie es bei Reger wenigstens noch irgendwie motivisch vorhanden war) ist bei Schönberg nur noch durch hypertrophische Intervallsprünge gekennzeichnet, ohne daß diesen im übrigen lineare Bedeutung zugemessen wird. Der Expressionismus der Akkordik feiert letzte Triumphe, der den Impressionismus der alterierten, effeminierten Chromastimmung abgelöst hatte. So wurde Akkordballung auf Akkordballung gewälzt, die Expansion der Akkordik bis zum äußersten getrieben und erschöpft, statt einer Konzentration der Akkordik, die in höchster Kultur den Dreiklang postulierte, eine Dezentralisation gefordert, die möglichst alle Tonglieder der Chromareihe mit gleicher „Spannungsgeltung" in der Vertikale verteilte. Man hatte die Bestimmung des Melos als Spannungsleiter außer acht gelassen. Die Akkordspannung sollte an seine Stelle treten. Sie konnte die Funktion nur insoweit übernehmen, als sie von einem komplizierteren Spannungsgebilde, wie es ein Vielklang darstellt, zu einem relativ einfacheren Mehrklang entspannt werden sollte. Also, die harmonische Erschütterung der expansiven Hypertrophie sollte sich wieder in einem gesättigten Konsonanzklang gleichsam mit Abstufungen filtrieren. Denn verschiedene abstufende Mittelglieder sind nötig, da eine Entspannung ohne vermittelnde Zwischenglieder

eine zu plötzliche Erschöpfung der Spannungsmittel darstellt. Diese dualistische Theorie der konträren Spannung und Entladung (die in der Existenz eines Leittons im „alten“ System einen so trefflichen Beleg gefunden hatte) ist dem linearen Melos als Grundgesetz gegeben. Eine relativ entspannte Linie, die zu dem vorhergegangenen Spannungsleiter einen Kontrast bildet, stellt nämlich als kontrastierendes Element wieder ein zeugenlles Spannungsmoment her, das als Grundstock einer neuen linearen Spannungsleiter angesehen werden kann. Dasselbe wäre über die Akkordspannungsreihe zu sagen. Dieses biologische Grundgesetz der (wenn auch) paradoxen Kontrastierung, daß ein relativ entspannter Ableiter schon wieder als genetischer Kontrast zum scheinbar eben überwundenen, d. h. aufgelösten Spannungsniveau ein neues zeugendes Spannungsmoment zeitigt, machte sich die neuromantische Akkordik seit Reger nicht zu eigen. Reger und Schönberg, die in zeitlichen Abständen und bei ganz anders formulierten Tendenzen doch irgendwie Gemeinsamkeiten der genetischen Zeitentwicklung haben, irrten hier beide in gleicher Weise, als sie die biologischen Grundnormen des Spannungsablaufs einer Tonreihe nicht in dem Maße berücksichtigten, daß für eine überhaupt mögliche Gegebenheit einer Spannung die unbedingte biologische Notwendigkeit oft nicht mehr vorhanden war. Wird nämlich das spannungsableitende Moment nicht mit der nötigen Sorgfalt in Betracht gezogen, so stellt sich die seltsame Schlußfolgerung dieses merkwürdigen obenbenannten Paradoxon der konträren Spannung heraus. Eine Spannung, die nicht wieder bis zur völligen Entspannung abgeleitet wurde, ist real, effektiv nicht gegeben, mit anderen Worten: Jeder musikalische Akkordkomplex hat, wenn er nicht in abstufenden Zwischengliedern entspannt wird, keine Spannung in sich. Man ersieht, was da für die Systembildungen der Atonalen sich für gefährliche Schlußfolgerungen ergeben. Oben wurde erwähnt, daß die Entspannung gleichzusetzen ist mit einer harmonischen Konzentration. Diese Konzentration hat ihre höchste Kultur Jahrhunderte hindurch nur im Dreiklang gesehen. Rein theoretisch wäre ja freilich der Einklang als letztes Entspannungsmoment in Frage gekommen. Nachdem aber die tonartliche Fixierung den hauptsächlichsten Faktor im „alten“ System ausmachte, war in der Tatsache des gegebenen Einklangs schon ideell der den Einklang tonartlich fixierende Dreiklang des Kadenzabschlusses „virtuell“ bestimmt, ohne daß er real in Erscheinung zu treten brauchte. Nachdem nun freilich, wie leicht der Einwand der Übereifrigen „Neuen“ lauten könnte, der tonartlich schattierende Hintergrund für die Zukunft weggefallen ist, falle nun auch die Bedeutung des Dreiklangs als Konzentration der entspannten Akkordik. Mit nichten! Denn nicht allein die Theorie des tonartlich fixierenden Dreiklangs bestimmte die „alte“ Harmonielehre, den Dreiklang als Spannungskonzentration zu postulieren. Schon die rein, ich möchte fast sagen mathematische Grundlage war ausschlaggebend. Wenn man in Betracht zieht, daß das Fundament des „alten“ Harmoniesystems der vierstimmige Satz war als vollkommenstes kontrapunktisches Gebilde, somit auch die Theorie des Vierklangs, erschöpfend behandelt, die Lehre der Klangverbindungen eigentlich ausmachte, zu der die Lehre von den Dreiklangsverbindungen nur vorbereitendes Studium war, so wird dem Einsichtigen klar, daß dem Einklang resp. Zweiklang überhaupt keine rechte Bedeutung zugemessen wurde, weil diese ohne tonartlichen Hintergrund nicht vorgestellt werden konnten, also auch theoretisch nicht zu erfassen waren. Weiterhin wird man das Sträuben des „alten“ Systems verstehen, den Fünfklang in die Harmonielehre einzubeziehen. (Der Nonenakkord wurde lange Zeit „abgelehnt“.) Der Dreiklang stellte den vollkommenen Konsonanzbegriff dar, mit dem Vierklang wurde eine eigene Behandlung des dissonierenden vierten Akkordtones gefordert, wurde also die Dissonanz in das System eingeführt. Dissonanz und Konsonanz waren damit eindeutig in ihren primären Funktionen gegeben. Was brauchte ein System mehr? So wurde das Überschreiten der Akkordzahlnorm, der Viertönigkeit, nur als eine hypertrophische Erweiterung ohne Belang angesehen, während genetisch natürlich der Nonenakkord (mehr als alle anderen harmonischen Neuerungen des 19. Jahrhunderts, wie immer angenommen wird!) die ganze harmonische Neuorientierung heraufbeschwörte, da mit der Überwindung des vierstimmigen Satzes auch die alte Theorie fallen mußte. Die Non machte daher auch vielen Theoretikern Sorge. Daher wurde ihre Essentia (z. B. im Baß) gerne abgestritten.



Beethoven-Büste von Rudolf Saudek, Leipzig

Aufgestellt im Neuen Theater zu Leipzig



Willy Rehberg

Nach einer Zeichnung von Herbert Feist, Mannheim

Aus all den Ausführungen erhellt sich, daß das „alte“ Harmoniesystem auf einer bestimmten Anzahl von Akkordklanggliedern basierte, die zwischen der Zahl drei und vier schwankte, je nach Bedarf der Spannung und Entspannung (Dissonanz und Konsonanz). Denn auch das Dur- und Mollsystem brauchte Spannung, die sich in dem dissonanten Vielklang (Grundform: Vierklang) auswirkte. Eine vollkommen dissonanzfreie Musik ist spannungslos, also durchaus nicht konsonant im streng biologischen Sinne, sondern „asonant“, nämlich geschlechtslos, da eine Konsonanz sich erst aus der lösenden Entspannung einer Dissonanz ergeben kann.

Was folgert sich nun, wenn man diese biologischen Grundregeln, die keine „Revolution“ der Neuen umzustoßen vermag (höchstens absichtlich übersehen kann, was wiederum nur den Wert ihrer Produktion in Frage stellt), auf die atonalen Systeme überträgt? Ziehen wir einmal die notwendigen Parallelen! Eine Spannungskonzentration, wie sie der Dreiklang darstellt, wird in eben dieser Form des Dreiklangs als „verbraucht“ abgelehnt. Ein vollwertiger Ersatz ist durchaus nicht gefunden. Die atonale Musik hat also vorläufig, wenn sie sich dieser entspannenden Konzentrationsmittel nicht mehr bedienen will, nicht die Möglichkeit, ihre Melos- bzw. Akkordspannung aufzulösen. Dabei möchte sie Spannungen verwenden, die, wenn man die aufgewendeten Mittel ins Auge nimmt, weitaus bedeutender sein müßten, als das relativ beschränkte Vierklangsystem solche ermöglichte. Eine Auflösung der Spannung in ableitende Zwischenglieder einfacherer dissonanter Akkordverhältnisse kann auf die Dauer nicht befriedigen, zumal der relativ unkomplizierteste Dissonanzklang, der Vierklang, seine Verurteilung erfahren hat, demnach die Spannungsableitung einer konsequent „atonalen“ Akkordik nur eine höchst mangelhafte sein kann, für eine längere Dauer eines Spannungsverlaufs überhaupt nicht in Betracht kommt. Atonale Konsequenz ist also solange spannungslos, als sie nicht Mittel aufzeigt, die eine völlige Konzentrierung der aufgehäuften Spannungsmittel ermöglichen.

Nun glaubt Schönberg mit seinem Zwölftonsystem die Wurzel des vorhandenen Übels entdeckt zu haben. Das atonale „Problem“ sollte durch ihn auf einen neuen Untergrund gestellt werden. Zuerst wurde die Herrschaft des linearen Melos wieder proklamiert. Über der rücksichtslosen Kontrapunktierung, die in ihren linearen Überschneidungen in der Vertikale irgendwelche zufällige „Akkorde“ ergab, vergaß er nicht ein systematisch theoretisches Untergebäude dem neuen „Verfahren“ beizugeben. An die Stelle der alten Tonart trat die (chromatische) Tonreihe, die für den ganzen linearen Verlauf in derselben Reihenfolge (gleichgültig, ob fortschreitend oder in reziproken Werten) maßgebend ist. Fassen wir sein System erst einmal mathematisch ins Auge! Das Tonartsystem hatte eigentlich zahlentheoretisch dieselben Grundlagen, nur waren seine Variationsmöglichkeiten, sich zu entfalten, überaus reichhaltiger. An ihrer Siebentonreihe konnten alle Variationen der Umkehrung und Umstellung vorgenommen werden. Bei Schönberg sind die Variationsmöglichkeiten verhältnismäßig beschränkter und erscheinen durchaus endlich, d. h. erschöpfbar (weil Schönberg eigentlich nur die Umkehrung der Tonreihe noch gestattet) im Gegensatz zur diatonischen Reihe, die mathematisch nicht mehr zu erfassende Variationsmöglichkeiten schafft. Sehen wir einmal von der historisch kaum belegbaren „Tatsache“ ab, daß die Tonreihen Schönbergs, deren Aufstellen dem Individualitätswillen des einzelnen überlassen bleibt, die Stellung der ehrwürdigen, in jahrhundertelanger Zeitgenese erprobten Tonarten von nun an einnehmen sollten, eine Feststellung, die Schönberg als ein „historisches“ Werturteil, vielleicht nur als ein zu überwindendes Sentiment vorurteilsvoller Zweifler am Neuen bezeichnen wird, so haften dem Zwölftonsystem noch so viele unleugbare Mängel an, wie das obenerwähnte Argument schon erweist. Denn durchdenkt man das neue „System“ in seinen Konsequenzen weiter, so stößt man auf die bezeichnende Folgerung: Ist also die Zwölftonreihe (ob alle zwölf Töne oder weniger fixiert erscheinen, spielt dabei keine Rolle!) als gegeben anzunehmen, deren Variationsmöglichkeit als thematisches Material wie gesagt relativ nicht sehr bedeutend ist, so stehen dem Musiker der Zukunft demzufolge, wenn man von der Schönbergschen Tonreihe überhaupt noch im Sinne eines musikalischen Gedankens inspirativer Natur sprechen kann, nur noch wenige Einfallsthemen zur Verfügung. Seine ganze Intuition müßte demnach auf das Formelement der gegebenen Tonreihenmaterie gelenkt werden. Da, wie der Verfasser an anderem Orte erklärte (Allgem. Musikztg. Heft 50, Jg. 1927: „Inspi-

ration und Intuition im musikalischen Schaffensprozeß"), das Formen des (intuitiven) Materials (-Einfall) Angelegenheit der individuellen Inspirationsebene ist, die wiederum vom Intellekt in irgendeinem individuell zugeschnittenen Prozentsatz abhängig ist, so wird logischerweise die Intuition des Musikers in Zukunft auf das „Auffinden" der in bestimmter Anzahl vorhandenen Tonreihen beschränkt sein. Lassen wir einmal die Absurdität dieses Resultats gelten (alles diesbezügliche bitte ich a. a. O. nachzulesen!), so bedeutet die Gegebenheit und das strenge Einhalten der Gliederfolge der Tonreihen einen unerhörten Zwang für die Inspiration des Schaffenden. Man komme nicht mit Parallelen! Denn selbst die naheliegende Parallele der mathematischen Musikprobleme der Niederländer kann nicht herangezogen werden, da immerhin eine gewisse Freiwilligkeit und individuelle Prägung ihrer Systematik bestand, die in ihren Übertreibungen außerdem nur als historische Kuriosität zu bewerten ist. Die Gefahr eines musikalischen Überintellektualismus ist mit der Schönbergschen Theorie also durchaus heraufbeschworen. Eine weitere Konsequenz ergibt sich bei Betrachtung der linearen Melodik des „letzten" Schönberg. Der vertikale akkordliche Zusammenklang der Linienüberschneidungen hat nur insofern bei ihm noch Bedeutung, als er thematisch aus der Tonreihe ableitbar ist. Das wäre eine durchaus akzeptable Lösung des Spannungsproblems, wenn —, ja wenn eben die Grundlage des „Systems" nicht so allen Gesetzen des Spannungsgeschehens widerspräche. Das „alte" System hatte in seiner „Tonreihe", der Dur- und Mollskala, den Leitton als Spannungshöhe vor der Konzentration in den Grundton der Skala. Die neue Tonreihe ist spannungslos. Sie ist keine Tonleiter, in der sich stufenweise die Spannung bis zum Höhepunkt der dissonanten Sept steigert. Alle Zusammenklänge, die sich kraft des neuen „Systems" ergeben, sind daher auch spannungslos, erst recht die zufällig in der Vertikale entstandenen. Denn diese sind ohne Rücksicht auf das Akkordresultat der linearen Schnittpunkte in der Vertikale nur als Zufallsprodukte zu werten, haben also niemals Spannung in sich, weil Akkordspannungen, wie oben angedeutet, nur entweder durch melodische Überspannungen von einem zum anderen Akkordgebilde, oder wenn diese wegfallen, nur durch Vereinfachung eines komplizierten Akkordklangs sich herauszubilden vermögen. Wir kommen hierbei theoretisch zu einem Resultat, das praktisch bereits längst feststand, nämlich daß ein System, das zeitgenetisch nicht durch sich selbst entstanden ist, niemals mehr als persönlichen Wert zu haben beanspruchen kann. Das atonale „Problem" wird also für den Theoretiker erst wieder zum Problem, wenn die nötigen Grundlagen zu einem neuen System gegeben sind, wenn vor allem das harmonische Spannungsproblem in vollster Wirkung beachtet wird. Harmonische Theoretizismen gab es auch in früheren Jahrhunderten im reichsten Maße. Aber ebenso wie Hucbalds Organum sich überlebte, weil es spannungsbiologisch eine Unmöglichkeit war, ebenso wird sich die atonale Theoretik als nichtig erweisen, wenn sie nicht auf biologischem Boden aufwächst zu einem neuen Tongebäude, das mehr sein soll, als eine (wenn auch interessante) intellektuelle Spekulation hochbegabter Einzelner.

Don Juan im Smoking

Von Paul Riesenfeld

Die mit der Spielleitung beauftragten modernen Theaterherrschaften haben die Marotte, den Begriff „zeitgemäß" so aufzufassen, daß immer nur ihre Zeit, aber nicht die des Werkes dabei zur Geltung kommt. Die erste Regung dieses Unfugs äußerte sich noch ungefährlich bei der Inszenierung der „Violetta" von Verdi. „Zeit: Die Gegenwart". So heißt es im Textbuch. Natürlich ist die Zeit vor 75 Jahren, die damalige „Gegenwart", aber nicht die heutige gemeint. Man denkt aber hierbei um so lieber an unsere Tage, als sich mit der modernen Aufmachung eine moderne Modenschau verbinden läßt. Dazu sollte Mozarts „Don Juan" zu schade sein.

Wenn ich diese „Oper der Opern" zeitgemäß inszenieren will, so nehme ich Rücksicht auf die Zeit von da Ponte und Mozart; denn nur dadurch vermeide ich Anachronismen und andere

Inkonsequenzen und vor allem den Zwiespalt zwischen der veränderten, neusachlichen Gestaltung und der unveränderten, altpersönlichen Musik. Wie wenig die Pfuscher der neuen Bühnensachlichkeit von solchen Erwägungen geleitet werden, das lehrte mich auch eine Zeitungsnotiz über „Don Juan im Smoking“ bei den Maifestspielen 1928 in Paris. Oskar Strnad, der für die Bühnenbilder mitverantwortlich war, erklärte, daß Mozart nirgends Anweisungen über die Zeit gebe, in der Don Juan spielen solle. Eine Figur, die sich besser jedem Zeitalter anpasse als Don Juan, existiere bestimmt nicht in der ganzen Literatur. „Und so wird Leporello in der Champagnerszene seinem Herrn beim Anlegen des Smokings behilflich sein.“ Abgesehen von der Unlogik, eine angeblich in jeder Zeit mögliche Gestalt gerade im Rahmen ihres Zeitalters nicht zu dulden, hat die Entwurzelung Don Juans aus dem Heimatboden und dem Zeitgrunde, auf dem er gewachsen ist, noch manche sehr üblen Folgen. Die ganze Handlung ist nur aus der „Herrenmoral“ des 18. Jahrhunderts verständlich. Heute könnte der Herr Baron mit „seinem“ Bauern Masetto und „seiner“ Bäuerin Zerlina nicht mehr so verfahren wie in der Zeit der Leibeigenschaft, als die Landarbeiter noch keine Gewerkschaftssekretäre hatten. Auch seinen Diener könnte er heute nicht wie einen Sklaven behandeln und nicht so reibungslos mit dem Degen (oder dem zeitgemäßen Revolver?) bedrohen. Leporello spült in der Villa seines Herrn die Gläser und Flaschen. Er hätte also, als ein Angehöriger unserer Zeit, vor zehn Jahren — beim Beginn der zeitgemäßen „Kultur“ — in Braunschweig Kultusminister werden können. So ein hoher Herr läßt sich nicht auf die Wimpern klimpern. Donna Anna (die in Paris moderne „Gesellschaftskleidung“ trug) würde heute den Mann, den sie der Vergewaltigung ihres Körpers und der Ermordung ihres Vaters verdächtigt, der Polizei übergeben, anstatt — nach dem damaligen Adelsbrauche — ihren Bräutigam zu veranlassen, daß er „die Blutschuld und die Schmach räche“. Der Glaube an ein Gespenst von der Art des steinernen Gastes paßt in unsere „aufgeklärte“ Zeit viel weniger als ins 18. Jahrhundert der Spanier oder Italiener.

Zu alledem kommt noch die unantastbare Tatsache, daß die Musik Mozarts mit der von ihm und da Ponte gewählten Zeit eine feste Einheit bildet, deren Zerstörung man nur unnützen Bubenhänden zutrauen sollte. Wer heute im Smoking auf den Ball geht, der tanzt nicht mehr Menuett; die Hauskapelle würde nicht Musik von der Mozartschen Art spielen, sondern Jazzmusik. Sonst brüsten sich die Opernjongleure der neuen Sachlichkeit immer mit der Forderung, daß Menschen unserer Tage von heutiger oder heute „zeitgemäßer“ Musik — etwa im Stile der Herren Weill und Webern — auf der Bühne umgeben seien; doch sie setzen sich darüber hinweg, daß modern gekleidete Gegenwartsmenschen nach einer schon vor 140 Jahren entstandenen Musik agieren. Daran erkennt man wieder die krankhafte Unlogik der ganzen Clique.

Der Opernspielleiter Dr. Erhardt gibt, sicherlich unter dem Beifall aller seiner neusachlichen Kollegen, die folgende Erklärung: „Im Anfang der Opernregie war die Musik, im Anfang ihrer praktischen Anwendung auf die Bühne steht die Partitur. So ist und bleibt als Postulat der Opernregie: daß ihr Exponent Musiker sein muß.“ Ich sehe diese Forderung jetzt fast nirgends mehr verwirklicht. Ein musikalischer Bühnengestalter darf nicht so sehr im Widerspruch mit dem Stil der Musik, nicht so unmusikalisch inszenieren wie die Pariser Sensationsmacher, und ich verstehe nicht, wie ein Musiker vom Range Bruno Walters sich dazu hergeben konnte, jenen Unfug am Dirigentenpult mitzumachen. Ein Opernregisseur mit dem Ehrgeiz eines echten Musikers muß die Bestrafung Don Juans im Anschluß an die Musik zeigen, also mit Darstellung der infernalischen Feuerbrände; denn Mozart „malt“ das züngelnde Rachefeuer in der Partitur, und bekanntlich „steht die Partitur am Anfang der praktischen Anwendung der Musik auf die Bühne“ (wie Erhardt richtig sagt). Don Giovanni schreit nach Rettung vom „foco pien d'orror“, die deutschen Textbücher weisen hin auf die „Flammen rings, lechzend, fürchterlich“ oder erwähnen „schweflige Flammen, die schlugen zusammen“, und in keinem Klavierauszug fehlen Regieanweisungen wie „Feuer von allen Seiten“.

Von solchen Vorschriften will sich der auf die Höhe der Zeitgemäßheit gelangte Musikregisseur nicht gängeln lassen; aber er läßt sich dennoch gängeln, nämlich von dem Modefimmel seiner Amtsbrüder, deren unmusikalische Inszenierungen er höher schätzt als die Wünsche der Kunstwerkschöpfer. Er verteidigt den flammenlosen Untergang Giovannis mit den Worten:

„Der Feuerzauber ist veraltetes Theater". Die Belehrung, daß zur heutigen Musik der heutige Szenenstil gehören dürfe, aber zur alten Musik das alte Theater gehören müsse, bleibt eine Predigt vor tauben Ohren. Der Eigensinn der heutigen Musikspielleiter ist fast immer Uneigensinn insofern, als nicht eigner Sinn, sondern die Nachahmung des Sinns oder Unsinns der Sachlichkeitspartei den Antrieb bildet. Auch die Herren Strnad und Steinhoff in Paris glaubten, mit dem Smokingträger Don Juan etwas Eigenes zu schieben, aber sie wurden geschoben von jenem englischen Stilfatzken, der den Prinzen Hamlet im Frack und Monokel erscheinen ließ, oder von jenem Ulmer Regisseur, der Goethes Faust zu einem modernen deutschen Hochschulprofessor und Gretchen zu einer zeitgemäßen Kontoristin mit Kniekleid und Bubikopf gemacht hat. Dieser „Verbesserer" Goethes ist kein Diener am Kunstwerk, sondern ein Majestätsbeleidiger, der eingesperrt oder auf Kosten der Goethe-Gesellschaft in ein Sanatorium geschickt werden müßte.

Franz Schuberts Abstammung

Von Robert Hohlbaum, Wien[1])

Durch Josef Nadlers großes Literaturwerk der deutschen Stämme haben wir gelernt, den geistigen Stammescharakter des Schaffenden heller und tiefer zu sehen. Die Musikgeschichte von einst sah in Schubert nur den Österreicher, und das war zum Teil richtig. Er lernte dort „singen und sagen", er trank die Luft des Wiener Walds und das Rauschen seiner Wälder. Die „Lust zu fabulieren" ist ihm gewiß hier zuteil geworden. Auch die „Statur", des Lebens (und der Kunst) ernstes Führen? Was uns an Schubert äußerlich und sinnlich entzückt, die „Linie", die herrliche Grazie, der über alles unbegreiflich schöne Rhythmus seines Werkes, das finden wir bei Johann Strauß, dem Schöpfer des „Frühlingsstimmenwalzers" sicher auch. Warum also der — trotz Straußens unbestrittener Gipfelhöhe — ungeheure ethische, seelische, geistige Abstand? Man kann — musikalisches Blut vorausgesetzt — Schuberts und Straußens Rhythmus und Melodie stumm im Anschauen der Weinberge nachgenießen und wird fühlen: diese Landschaft ist Strauß, der ganze Strauß. Ist sie auch der ganze Schubert? Zieht der Erlkönig über den Kahlenberg, krächzt die Todeskrähe in den Bäumen des Krapfenwalds, führt der Wegweiser nicht nach Salmannsdorf, sondern in das Land, aus dem noch keiner zurückkam? Wohl kaum. Aber aus den Nebeln der Altvaterberge lösen sich dämonische Gestalten, über den hungernden, frierenden schlesischen Webern schwebten, „Treue bis zum Grabe" weisend, Jammer und Tod.

Schubert ist der Abstammung nach Schlesier, reiner Mitteldeutscher. Sein Vater stammt aus Nordmähren, die Mutter aus der Bergstadt Zuckmantel. Er hat dieses Land seiner Väter nie gesehen, aber in seinem Blut zitterte wohl, wie Franz Karl Ginzkey, auch ein nach dem Süden verpflanzter nordischer Mensch, in einem wunderschönen Gedichte sagt, noch die Not, die der Großvater „als hungernder Knecht" gelitten hat. Erst aus diesen beiden Komponenten, nordischem Blut und südlicher Umwelt, können wir stammlich den ganzen Schubert erklären. Schließlich ist jeder ein Produkt dieser Einflüsse, um wieviel mehr der überempfindliche Genius des Künstlers! Daß er jedoch diese beiden einander widersprechenden Arten seines Wesens zu einem Untrennbaren verband, daß er die Disharmonie restlos in eine über alles herrliche Harmonie löste, daß er aus dem Moll der ersten Strophe des „Gute Nacht" unmerkbar in das sternhelle Dur des Schlusses übergleiten konnte, das ist das Wunder, vor dem wir ehrfürchtig uns neigen müssen, das Große, Unerklärliche, das keine Forschung deuten kann, weil es ein von Gott gehütetes Geheimnis ist. Erst wenn wir dieser reifen Größe inne werden, vermögen wir

[1]) Wir entnehmen, mit Erlaubnis der Schriftleitung, diese bedeutsamen Ausführungen einem Aufsatz des Verfassers im 9. Heft 1928 der Zeitschrift „Deutsche Sängerschaft" (Weim. CC.), wo sie den Schluß eines trefflichen Artikels über „Der Wiener Franz Schubert" bilden. Der Aufsatz kommt aus Wien, wo Prof. Dr. R. Lach seine unglaubliche, tief beschämende Rede über oder vielmehr gegen Schubert hielt, und mag gewissermaßen Wiens befleckte Schubert-Ehre wiederherstellen.

zu verstehen, wie Schubert, der eben noch alle Schauer der Einsamkeit, die ihn von Menschen schied, erduldet hatte, ein weniges später mit den Freunden die einfachsten Freuden des Lebens genießen konnte, wie Bruckner aus den himmlischen Regionen in den Pilsnerdunst der Gauseschen Bierstube niederstieg. Aber daß Schubert im Grunde einsam war — wenn dies auch seiner kindlichen Nachtwandlergüte vielleicht nicht recht bewußt wurde —, daß er das letzte Frösteln des tiefsten Alleinseins in seinen furchtbarsten und herrlichsten Stunden gefühlt, daß er vor dem Flügelschlag des Genius der eigenen Brust gebebt, wie Prometheus vor dem Adler des Zeus, das muß jeder fühlen, an dessen Ohr der erschütternde Hilferuf der „Winterreise" nicht ungehört verhallt. Und wenn schon seine Freude zeitgebunden war, sein Leid ist das Leid aller großen Einsamen. In diesem Sinne ist der schlichte Schulgehilfe ein Bruder des preußischen Junkers Heinrich von Kleist, der alle Höhen und Tiefen des seelischen Inferno durchlitt.

So ragt auch er aus dieser Zeit, ein Kind der Epoche nur im Äußerlichen, wenn er auch weit schwerer daraus zu lösen ist, als der Titan Beethoven, den sein Freundschaftssehnen selig-unselig umkreiste. Und doch, vielleicht ist er auch innerlich ein Sohn jener Jahrzehnte, die wir den „Vormärz" nennen, wobei uns die Bedeutung dieses Wortes schon zu entschwinden droht. Der „März" war Rebellion, Erschütterung der alten Welt, der „Vormärz" seine Vorbereitung. Die duftigen Kleider und bunten Fräcke, die Zeiserlwagenfahrten und Pfänderspiele, die Weinseligkeit und Eßfreude, das war doch nur das äußere Bild dieser Zeit, wie die Paraden und der wirtschaftliche Aufschwung der wilhelminischen Epoche nur fröhliche Maske des Vorspiels zu einem viel wilderen März war, den wir alle erlebt haben. So gefaßt, gibt Schubert das Bild seiner Tage, ins Ewige, Allgemeingültige erhöht natürlich. Nur, daß sein Ohr feinfühliger für das dumpfe unterirdische Grollen war, das als wachsender Orgelpunkt die heitere Melodie grundierte. Den „Gebildeten" dieses Zeitalters, den Grillparzer, Anastasius Grün, den Lenau und Bauernfeld, sagten es Verstand und Überlegung, dem stummen, doch in seiner Sprache tausendmal beredteren Kinde Franz Schubert flüsterte es ein Dämon ins lauschende Ohr, den er nicht kannte, der, ihm unfaßbar furchtbar war, wie Erlkönig und Todeskrähe, obwohl er ihm tief verbunden, obwohl dieser Dämon er selbst war. In diesen Augenblicken aber rang sich das Höchste, Allergrößte aus ihm, der zweite Satz der „Unvollendeten", die „Winterreise", der „Schwanengesang". Der „Unbewußte" hat es wohl kaum geahnt, daß er dadurch den schwersten Sieg seines stillen Kämpferlebens errang, den Sieg über sich selbst. Schaffen ist Ausdruck der Persönlichkeit; auf den höchsten Gipfeln aber ist es deren Überwindung. Die Großen, denen diese Stunde zuteil wird, gehören nicht mehr sich selbst; sie ruhen ewig im Schoße Gottes.

Zum 200. Geburtstage G. E. Lessings

Von Richard Gottschalk, Berlin

Der scharfe Kritiker Lessing, dessen Geburtstag am 22. Januar zum 200. Male wiederkehrt, hat sich gelegentlich auch über Musik geäußert. In seinem Gedicht „An den Herrn Marpurg, über die Regeln der Wissenschaften zum Vergnügen, besonders der Poesie und Tonkunst" zieht er gegen das pedantische Festhalten an geheiligten Kunstregeln zu Felde, deren Kenntnis zum oberflächlichen Kritisieren verleitet, und spricht dem Genie das Recht zu, sich über alle Regeln hinwegzusetzen und Maß und Richtschnur seines Schaffens nur aus sich selbst zu schöpfen. Friedrich Wilhelm Marpurg, Königl. Lotteriedirektor in Berlin und daneben fruchtbarer Komponist und Musiktheoretiker, hat das ihm gewidmete Sendschreiben in Alexandrinern in seiner Zeitschrift „Der kritische Musikus an der Spree" abgedruckt. In der „Hamburgischen Dramaturgie" kommt Lessing wiederholt auf die Musik zu sprechen. Im wesentlichen bezieht er sich auf den zeitgenössischen Musiker Johann Adolf Scheibe, wenn er verlangt, daß die Ouvertüre zu einem Schauspiel dem Inhalt des ganzen Stückes entsprechen müsse und vor allem den ersten Akt desselben vorzubereiten habe; auch die Zwischenaktsmusik müsse dem Charakter des vorausgehenden und des nachfolgenden Auftrittes angepaßt sein. Heute sind das Binsenwahrheiten, deren Forderung damals aber als etwas Neues empfunden wurde.

Nicht immer war Lessing in seinen Abschweifungen auf das musikalische Gebiet glücklich. So vertritt er die irrtümliche Auffassung, daß in einem Stücke das einmal eingeschlagene Zeitmaß (das „Mouvement") festgehalten werden müsse, und daß in einer Symphonie nur eine Empfindung, nur ein und dieselbe „Leidenschaft" herrschen könne. „Eine Symphonie, die in ihren verschiedenen Sätzen verschiedene, sich widersprechende Leidenschaften ausdrückt, ist ein musikalisches Ungeheuer." Lessings „Laokoon" ist unvollendet geblieben. In einem zweiten Teil wollte er von der Musik im besonderen handeln. Die skizzenhaften Entwürfe dazu enthalten manches Beachtenswerte über das Verhältnis der Musik zu den anderen schönen Künsten. Im Gegensatz zu der Oper seiner Zeit, in der die Dichtkunst nur „die helfende Kunst" ist, stellt Lessing die Forderung auf, Poesie und Musik als gleichwichtige, gleichwertige Gefährten miteinander zu verbinden. Darin spricht sich die Sehnsucht nach einem Gesamtkunstwerk, eine Vorahnung von Richard Wagners „musikalischem Drama" aus. Lessings Beobachtung, daß sich eine Sprache um so weniger für die Musik eigene, je kürzer ihre Wörter sind, entbehrt nicht der Berechtigung.

Von Lessings Liedern sind 50 vertont worden. Auch Haydn („Lob der Faulheit", „Die Gewißheit", „Der Furchtsame", „Der Verlust" u. a.) und Beethoven („Die Liebe", op. 52 Nr. 6) haben seine Worte musikalisch verklärt. Sein Lied von dem übermütigen Zecher, der mit dem Teufel Brüderschaft trinkt („Gestern, Brüder, könnt ihr's glauben?"), ist ein beliebtes Studentenlied geworden.

Lessings Biographen wissen nicht zu berichten, daß der Dichter irgendein Instrument gespielt oder auch sonstwie nähere Beziehungen zur Musik unterhalten hätte. Hingegen erzählen sie, daß er Musikaufführungen, wenn es irgend anging, fernblieb, daß er bei längerem Anhören von Musik ermüdete und sich in Konzerten in Braunschweig in genügender Entfernung von den Vortragenden mit Freunden unterhielt, ja daß er einmal, als er dem Vortrage einer Sonate beiwohnen mußte, geäußert hat, ihm sei zumute gewesen wie einer Katze, die in der Angst kratzend an der Wand hochzulaufen strebe. Man wird also nicht behaupten können, daß Lessing mit eigenem Empfinden im Reiche der Töne heimisch war; seine Äußerungen über Musik sind vielmehr das Ergebnis rein verstandesmäßiger Überlegung.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Fülle der Berliner Schubert-Ehrungen, die den 19. November 1928 umrahmten, ist unabsehbar und spottet der Registrierung. Wenn sich auch, wie überall, Dilettanten hinzudrängten — es wäre undankbar, der mancherlei echt künstlerischen Bemühungen zu vergessen, dem Lichtbringer der Menschheit in würdiger Form zu huldigen. Wir können in diesem Rahmen auf einzelne Veranstaltungen und Künstler im allgemeinen nicht eingehen und müssen uns mit der Feststellung begnügen, daß der Schubert des Liedes und der Balladen, der Sinfonien, Kammermusik-, Klavier- und Chorwerke (Messen) allenthalben zu Worte gekommen ist. Beglückt und dankbar atmete man in den sonst allzu oft von modernistischen Miasmen erfüllten Konzertsälen die Atmosphäre reiner Empfindung.

Die Berliner Opernbühnen haben sich leider nicht zu dem Entschluß aufgerafft, einen Versuch mit einer der Schubertschen Opern oder Singspiele zu machen. Meines Wissens hat allein die Staatliche Hochschule für Musik im Rahmen weitgespannter Schubertabende dem „Häuslichen Krieg" die Ehre einer Aufführung erwiesen. (Sie anzuhören war mir leider nicht beschieden.)

Die Berliner Singakademie feierte den 100. Todestag Franz Schuberts durch eine würdige Aufführung der Es-Dur-Messe aus dem Todesjahr des Meisters. Ein tieferer Eindruck ging, von Einzelheiten abgesehen, von der Messe nicht aus. Wenn auch so manche melodisch und harmonisch fesselnde Stellen die Innigkeit und Reinheit des Schubertschen Wesens atmen — es fehlt an der Kraft, welche die schönen Einzelheiten zu einer großen, einheitlichen Wirkung zusammenfaßt. Man hat den Eindruck, als habe der Messetext die Phan-

tasie Schuberts stellenweise wenig angeregt. Es spricht für die Wahrhaftigkeit des Meisters, der, wie seine Freunde berichten, die Aufrichtigkeit in Person war, daß er, dessen Phantasie auf starke Eindrücke mit geniehafter Unmittelbarkeit reagierte, da, wo er in seinem Innersten nicht gepackt war, es bei konventionellen Wendungen bewenden ließ. Bis zum Ergriffenheits-Ersatz, mittels dessen gar mancher mittelmäßige Komponist sein musikalisches Dasein gefristet hat und fristet, erniedrigte sich ein Franz Schubert nicht.

Gehört die Es-Dur-Messe auch nicht zu seinen persönlichsten Kompositionen, so sind wir für ihre Aufführung, an welcher außer der Singakademie unter Georg Schumann und dem Philharmonischen Orchester Minna Ebel-Wilde, Julia-Lotte Stern, Alfred Wilde und Eduard Erhard als Solisten ehrenvoll beteiligt waren, doch zu großem Dank verpflichtet. Der Messe ging der zweite Teil des religiösen Dramas „Lazarus" voraus, das Schubert im Jahre 1820 komponiert hat. Es ist Fragment geblieben. Auch der „Lazarus" ist trotz der stimmungsvollen, gesangvollen Musik kein persönlichster Schubert.

Ist es im Charakter der Schubertschen Es-Dur-Messe begründet, daß sie nur selten zu Gehör gelangt, so lag über dem Doppelkonzert für Violine, Violoncell und Orchester von Brahms seit Jahren ein ungerechtfertigter Bann. Das Vorurteil zu zerstreuen, war die Aufführung des Werkes durch Karl Flesch, und Gregor Piatigorsky im zweiten Philharmonischen Konzert unter Furtwängler so recht angetan. An Wirkung ließ es, nicht zum wenigsten dank vollendeter Gestaltung des Orchesterparts, nichts zu wünschen übrig. Das Konzert zeichnet sich durch klare Disposition im Aufbau der Sätze aus und gewinnt aus dem reizvollen Nebeneinander der beiden Soloinstrumente, die vielfach mit schwierigen Doppelgriffen bedacht sind und dann quartettmäßig klingen, eigenartige Wirkungen. Sind die beiden Ecksätze unverfälschtester, wenn auch, in Nachbildung des im Violinkonzert und B-Dur-Klavierkonzert vorgebildeten Konzertstils, nicht unmittelbarster Brahms, so ist das Andante in seiner von innerer Harmonie getragenen köstlichen Melodik ein Kleinod, dessen Lichtstrahlen in alle Herzen dringen. Sein Hauptthema ist einer jener Treffer, die selbst großen Meistern nur in glücklichster Stunde gelingen. Die Aufnahme des Konzerts rechtfertigt die Hoffnung, daß es mit seinem Aschenbrödeldasein gegenüber seinen glücklicheren Geschwistern nunmehr vorbei sein wird.

Der bunte Reigen der Ur- und Erstaufführungen, der nunmehr aufmarschiert, ist unter keinem, irgendwie geartetem Gesichtspunkt in eine Ordnung zu bringen. Ein Werk liebenswürdiger Programmmusik aus alter Zeit mache den Anfang. Werner Wolff, der bekannte Hamburger Dirigent, setzte sich an der Spitze des Philharmonischen Orchesters als umsichtiger Führer für ein Concerto grosso „Le quattro stagioni" von Vivaldi in der Bearbeitung von B. Molinari ein, eine in ihrer Naivität anziehende, nur durch ihre breite Ausführung etwas ermüdende Programmusik. Das Werk, dessen Partitur der Komponist ein ins einzelne gehendes Programm mitgegeben hat, schildert die „Freuden und Gefahren, welche die Jahreszeiten den Menschen bringen". Es wurde dank der ausgezeichneten Ausführung, die es fand, sehr freundlich aufgenommen. — Lothar Windspergers „Missa symphonica", die im Februar des vorigen Jahres in Düsseldorf zum ersten Mal erklang, wirkte trotz der vollendeten Aufführung, die ihr der Kirchenchor von St. Michael (Hamburg) unter seinem ausgezeichneten Dirigenten Alfred Sittard bereitete, zwiespältig. Dem tiefen Ernst, der aus diesem Werk spricht, gäbe man sich gern gefangen, wenn nicht der Versuch, alte und neue, gewaltsam hineingetragene Stilelemente zu verkoppeln, einem reinen, zwingenden Eindruck ebenso entgegenwirkte, wie gewisse technische Mängel. Die Ideologie der Modernität, in konstruierten Dissonanzen verkörpert, hat in dem begabten Lothar Windsperger leider wieder einmal ein Opfer gefunden. Von der Kompliziertheit des Orchesterparts erdrückt wird das neue Violinkonzert Paul Kletzkis, das kurz nach der Kölner Uraufführung, nunmehr auch in Berlin von dem vortrefflichen Geiger Prof. Kulenkampff zum ersten Mal gespielt worden ist. (Der Komponist erwies sich dabei an der Spitze der Philharmoniker als begabter Dirigent.) So viel unzweifelhaftes Können aus dem Konzert Kletzkis spricht, seiner Verbreitung dürfte der Mangel an plastischer, wirklich durchgreifender Melodik, der sich namentlich in den Ecksätzen geltend macht — der lang-

same Satz ist in dieser Richtung besser gelungen — ebenso im Wege stehen, wie die enormen Schwierigkeiten, welchen sich unsere Violinvirtuosen bekanntlich nur dann zu unterziehen pflegen, wenn der Einsatz ungeheurer Mühe sich lohnt.

Ein Kapitel für sich — es verdiente, von der Feder eines modernen Rabelais geschrieben zu werden — ist die Uraufführung der neuen Orchester-Variationen von Arnold Schönberg im vierten Philharmonischen Konzert unter Furtwängler. Nicht, daß dem Pfeif-Skandal, der sich in Generalprobe und Aufführung nach Beendigung der „Variationen" erhob, irgend welche Bedeutung zukäme! Solche gassenbübische Form der Opposition haben wir, wenn auch nicht in diesem Ausmaß, schon öfter erlebt. Unnötig zu sagen, daß wir sie aufs schärfste verurteilen! Die Bedeutung des Vorgangs beruht vielmehr darauf, daß sich das sonst so zahme, durch eine gewisse Presse systematisch in seinem gesunden Urteil verwirrte Berliner Publikum zum ersten Male zu einer energischen Notwehraktion gegen die fratzenhaften Gebilde des Schönbergschen Atonalismus zusammengeschlossen hat!

Unmöglich, von der tiefen Erregung des Publikums, das noch dazu durch das wüste und aufdringliche, immer aufs neue einsetzende Beifallklatschen einer kleinen, sich überaus dreist benehmenden Clique modernistischer Fanatiker bis aufs Blut gereizt wurde, eine Vorstellung zu geben. Ist es ein Wunder, daß eine große Anzahl von Zuhörern ihrer Empörung über die erlittenen Qualen — ich finde keinen milderen Ausdruck — durch anhaltendes, heftiges Zischen Ausdruck gab? Grotesk der Versuch, dem Publikum solchen natürlichen — und von jeher gestatteten — Ausdruck des Mißfallens verbieten zu wollen, wie es tatsächlich geschehen ist. Wenn man das Beifallklatschen erlaubt, kann man das Zischen nicht untersagen. Aussichtslos der Versuch, das einem 20 Minuten dauernden Aufmarsch der denkbar scheußlichsten Mißklänge ausgesetzte und zu berechtigter Notwehr übergehende Publikum nachträglich durch die Erklärung ins Unrecht zu setzen, es habe die aus einem Zwölftonsystem gewonnenen genialen Kombinationen Schönbergs (die kein Mensch versteht) nicht verstanden. (Auf ein solches System führt der von unheilbarer Verbohrtheit befallene Komponist sein Werk zurück). Wenn man mich mit Schmutz beworfen hat, kann es meine Empörung nicht dämpfen, wenn nachträglich seine Zusammensetzung als Kombination eines genialen Chemikers erklärt wird! Daß natürlich auch, um das leichtgläubige Publikum dumm zu machen, von metaphysischen Zusammenhängen in der Musik Schönbergs gefabelt wird, wo nichts anderes vorliegt, als eine vollkommen erloschene Phantasie, sei nur nebenbei bemerkt.

Alle Rettungsversuche der wenigen, ehrlichen, aber verrannten Fanatiker des „Fortschritts um jeden Preis", alle auf grobe Irreführung des Publikums berechneten Beschönigungsversuche unehrlicher Mitläufer der radikalen Moderne, die als gewissenlose Ausbeuter der Zeitkonjunktur aus dem edlen Geschäft der Gefühlsverwirrung ein einträgliches Gewerbe machen, alle Lamentationen der Geräusch-Anwälte, ja die Beschwörungen der liebenswerten Bewohner der Insel „Melos" (gemeint ist natürlich die gleichnamige Zeitschrift), sie steht seit jenem Uraufführungstag, dem 1. Dezember 1928, unter Wasser — können an der Tatsache nichts ändern, daß die Sache der Atonalität, wie sie Schönberg und Kompagnie vertreten, eine katastrophale öffentliche Niederlage erlitten hat.

Von diesem Standpunkt aus ist es nur zu begrüßen, daß Furtwängler sich der dornenvollen Aufgabe unterzogen hat, die Schönbergschen Orchestervariationen zur Aufführung zu bringen. Furtwängler hat in demselben Konzert, nachdem Pfitzners „Lethe" gewissermaßen als Vergessenheits-Trank serviert war, durch eine vollendete, das Philharmonische Orchester zu äußerster Leistung emporreißende Wiedergabe der Schubertschen C-Dur-Sinfonie die Überzeugung von der überweltlichen Wahrheit und Reinheit echter Musik aufs neue bekräftigt.

Die Berliner Erstaufführung der „Kunst der Fuge" von Bach in der Bearbeitung des auf so tragische Weise aus dem Leben geschiedenen Wolfgang Graeser durch die Kapelle der Berliner Staatsoper unter Erich Kleiber sei hier, nachdem dieses Werk von überzeitlicher Größe in der „Zeitschrift für Musik" auf das eingehendste gewürdigt worden ist, nur registriert. Über die Frage der Aufführbarkeit des Werkes, insbesondere über seine Bearbeitung durch Graeser,

erhob sich auch in der Berliner musikalischen Welt eine Diskussion, bei der meines Wissens neue Argumente für und wider nicht zum Vorschein kamen.

Noch ist des verehrungswürdigen Berliner Komponisten Ernst Eduard Taubert zu gedenken, der vor kurzem seinen 90. Geburtstag in voller geistiger Frische feiern konnte. Mehrere Festkonzerte, in deren Mittelpunkt gehalt- und reizvolle Lieder des Jubilars standen — sie wirken stärker als seine Kammermusik — ehrten den charaktervollen greisen Künstler, dem lebhaft gehuldigt wurde.

„Und es erhob sich" — wir wenden uns nun mit einer kurzen Betrachtung den Berliner Opernbühnen zu — „ein Streit", ob Wagner heute ungekürzt oder mit Strichen aufgeführt werden soll. Die Berliner Staatsoper hat diese Frage zur öffentlichen Diskussion gestellt, indem sie die „Walküre" abwechselnd gekürzt und ungekürzt aufführen ließ! Die Städtische Oper hat zu gleicher Zeit unter Bruno Walters intensiver und liebevoller musikalischer Leitung den „Tannhäuser" in der ersten Fassung herausgebracht, die Wagner ihm verliehen hat.

Die Frage, ob bei Wagnerschen Werken zu kürzen ist oder nicht, ist eine rein künstlerische, vom Votum der Zuhörer unabhängig. Das Interesse des Publikums an einer Vorstellung, die durch vernünftige Kürzungen — und ohne Opferung musikalisch wertvoller Stellen — eine Straffung der dramatischen Vorgänge zu erreichen weiß, wird naturgemäß ein lebendigeres sein als an einer ungekürzten Vorstellung, die ihr Dasein einer rein dogmatischen Einstellung verdankt. Auf keinen Fall soll man sich wagnerischer gebärden als Wagner selbst. Er war trotz aller gelehrten Abhandlungen der Wagnerianer immer noch der schärfste Kritiker am eigenen Werk und hat z. B. sehr genau gewußt, warum er gewisse Stellen des „Tannhäuser" dem Rotstift opferte.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Franz Schubert Zentenarfeier

Franz Schubert! Ein Himmel voller Geigen öffnet sich dem Musikfreunde beim Klange dieses Namens, ein Meer von in reinsten, reichsten melodischen Wohllaut getauchter Heiterkeit, Anmut und Innigkeit, aber auch tief ergreifender Wehmut und Erdentrücktheit umspült ihn beglückend, tröstend, und erfüllt seine Seele mit der Ahnung des Vorhandenseins noch größerer, edlerer Werte als die von den modernen technischen und sportlichen Idolen gefangengenommene Psyche der Gegenwart gelten lassen will; Werte, die erneute Schätzung und Förderung erfahren müssen, soll die Menschheit mit den Jahrzehnten nicht in krassestem Materialismus verkommen. Glücklicherweise trägt jede Zeit im Überdruß an ihren Erscheinungen und der Sehnsucht nach dem andern („stets, wo du nicht bist, ist das Glück") das Korrektiv in sich, und so dürfen wir heute im Wellental der Entwicklung befindlichen damit rechnen, auch wieder auf den Wellenberg geistiger Güter gehoben zu werden. Wer wäre da geeigneter, aus der Atmosphäre jetziger Gefühlsarmut und intellektueller Überspitztheit uns dorthin, auf den Gipfel pantheistischer Empfindungen als Führer das Geleite zu geben als Franz Schubert? Er, dieses Mensch gewordene Tönen der Natur, daher bei ihm jedes Erlebnis der Außen- wie Innenwelt seinen zwingendsten, treffsichersten Ausdruck fand, er, dieser aus den Urquellen des Seins schöpfende Elementargeist der Tonkunst, der aus einem feinen und sicheren Instinkte des Volkes heraus heute der meistkultivierte Komponist ist; denn was könnte zur Zeit „neuer" sein als eine elementare Tonsprache? Das Triebhafte, schöpferisch Unersättliche seines Produzierens spricht sich nicht nur in der schier unbegreiflichen Zahl seiner Werke aus, sondern auch in ihrer durch oftmalige Wiederholungen ganzer Abschnitte hervorgerufenen Länge, für welche Neigung ebenso wie für die häufig auftretenden melancholischen Stimmungen wohl der slavische Prozentsatz seines Blutes (stammt seine Familie laut Dr. R. Batkas Nachforschungen doch aus dem ehemals mährisch-schlesischen Grenzgebiete, wo das tschechische Element einen beträchtlichen Teil der Bevölkerung ausmacht) als physiologische Erklärung heranzuziehen wäre. Die

Verwandtschaft mit Anton Dvořak, dem „böhmischen Schubert" ist da ins Auge springend. Die deutsche Wesensseite unseres liebenswerten Meisters wurzelt in der beschaulich-genießerischen Veranlagung des Wienertums, welche in künstlerischer Beziehung aus dem kräftigeren Boden der Alpenländer, Oberösterreichs, Salzburgs, Steiermarks und auch Ungarns ergänzende Nährstoffe zog.

So ergab sich eine Natur, deren Leid schaffende psychische Gegensätze das Genie entzündeten und auf dem Gebiete der Sinfonie, der Kammermusik, des Solo- und Chorliedes Leistungen hervorbrachten, die auch nach weiteren 100 Jahren die Menschen noch erfreuen werden. Er hätte deren Erfolg und seinen Ruhm sicherlich noch erfahren, wäre ihm von der Norne der Lebensfaden wenigstens ein Dezennium länger gesponnen worden. So bleibt für uns Nachfahren sein vorzeitiger Tod stets ein Gegenstand der Trauer und zugleich eine Mahnung an die Zeitgenossen, dem Künstler williger Gehör zu schenken und ihm den Dornenweg in die Öffentlichkeit soviel wie möglich zu erleichtern. Dies kann heute um so leichter geschehen, als im Rundfunk das wirksamste Mittel zu Propagierung und Popularisierung gegeben ist, und eine kundige, vorausschauende Leitung wird es sich nicht entgehen lassen, mit dem Pfunde zu wuchern, das in den künstlerischen Fähigkeiten eines Landes enthalten liegt. Mit feierlichen Ansprachen und platonischen Versicherungen ist nichts erreicht. Den Worten müssen endlich einmal auch die Taten folgen.

Die von der österreichischen Bundesregierung ins Werk gesetzte Huldigung für den Jubilar umfaßte eine ganze Reihe größerer und kleinerer Veranstaltungen. Eingeleitet wurde sie durch einen — musikalisch etwas sparsam geratenen — Festakt, in dem zwischen dem Gloria der As-dur-Messe und dem Hymnus für Chor und Orchester „Gott in der Natur" von den Spitzen der politischen und künstlerischen Körperschaften mehr oder weniger inhaltsreiche rednerische Bekenntnisse zu Schubert abgelegt wurden. Der Rektor der Hochschule für Musik, Frz. Schmidt, verbreitete sich in einem klugen Vortrage über nationale Kunst und internationale Geltung. Mitwirkende waren die Singakademie und der Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde. Dirigenten: Robert Heger und Paul v. Klenau. Die Staatsoper stellte sich mit der Aufführung der beiden Einakter „Der häusliche Krieg" und „Die Zwillingsbrüder" ein, zwischen welchen eine von R. Heger pietätvoll zusammengestellte, von S. Leontjew choreographisch einstudierte „Tanzfolge" nach Stücken der „Rosamunde"-Musik ihren Platz fand. Die schöne, sogar charakteristische Vertonung des erstgenannten Singspiels bestätigt immer wieder, daß Schubert mangels des nachhaltigen dramatischen Atems und der nötigen Konzentriertheit der Form im Reiche der Oper als dem einzigen der Lorbeer des Gelingens versagt bleiben mußte. Die „Zwillingsbrüder", leichter gefügt, weisen ein besonders ins Ohr fallendes reizendes und prickelnd instrumentiertes Quartettsätzchen auf.

Im großen Konzerthaussaale gab es eine szenische Darstellung der Osterkantate „Lazarus" — ein gänzlich unbekannter Schubert — durch Staatsopernmitglieder, einen kleinen Chor der Singakademie, die Hellerauer Tanzgruppe Valerie Kratina und das Sinfonieorchester. Regie: Maria Gutheil-Schoder; Dirigent: P. v. Klenau. Vorher gingen unter L. Reichweins Leitung der Trauermarsch und die in diesem Zusammenhange als Kampf und Verklärung erschienene h-moll Sinfonie. W. Furtwängler dagegen brachte mit den Pilharmonikern deren rauschendere Schwester in C-dur. An Messen gelangten zu Gehör: im Stephansdom die in F-dur durch den Gesangverein „Dreizehnlinden", Dirigent F. Habel, in der Hofburgkapelle unter Frz. Schalk jene in As-dur und im Musikvereinssaal die Vertonung in Es unter R. Heger. Das Genre der Männerchorkomposition fand im „Schubertbund" (Chormeister V. Keldorfer) und Wiener Männergesangverein" (K. Luze, F. Großmann) eifrige, musterhafte Vertreter. Erwünschte Abwechslung brachte der Sopran Lilli Claus' in der lieblichen Soloszene „Der Hirt auf dem Felsen" mit obligater Clarinette (V. Polatschek), sowie glänzende Klaviervorträge Rob. Goldsands („Wandererfantasie") und Friedr. Wührers (Impromptus, Menuett h-moll). Letzterer widmete im Verein mit Rud. Serkin den vierhändigen Klavierkompositionen (Perlen Schubertschen Schaffens) einen vielbejubelten eigenen Abend. Als Interpreten der Kammermusik fungierten das Rosé-Quartett unter Mitwirkung

von Wilh. Backhaus und das Busch-Quartett (Streichquartett d-moll, Forellenquintett, Streichquintett in G und C-dur, Klaviertrio B-dur). Im Liedvortrag exzellierten vornehmlich Elisabeth Schumann (die heiter-grazile Note) und Hans Duhan (ernste Gesänge), wobei zumeist Verschollenes ans Tageslicht gezogen wurde; darunter „Totengräbers Heimweh", eine wundervolle Offenbarung des geheimsten, unglücklichen Schubert.

Wohl das rührendste Moment war die eigentliche Trauerfeier im engen Sterbegemache am 19. November um 3 Uhr nachm., der Todesstunde, in welcher, vom Burgschauspieler G. Reimers gesprochen, die Abschiedsverse Franz v. Schobers an seinen treuesten Freund, von Alb. Mersany gesungen, das Lied „Todesmusik", vom Weißgärber-Mayr-Quartett gespielt der Variationensatz „Der Tod und das Mädchen", Gedächtnisworte von Schulrat Ferd. Söser, endlich, von einem Kammerchor des Schubertbundes unter V. Keldorfer vorgetragen, „Das Grab" ertönten. Daran schloß sich, von Glockengeläute der Lichtentaler Kirche präludiert, eine Feier in dieser und vor dem Sterbehause.

Kranzniederlegungen auf der Gruft, beim Denkmal im Stadtpark, Enthüllung eines in seiner allegorischen Plastik zu allgemein gehaltenen Schubert-Brunnens, Aufführungen von Chören im Freien, Schubert-Ehrungen aller erdenklichen sonstigen Korporationen haben dargetan, daß der Liederfürst nun wirklich Gemeingut des Volkes geworden ist.

Wenn andererseits von Geschäftstüchtigen in diesem Jahre mit seinem Namen auch viel schnöder Mißbrauch getrieben wurde, so ist dies ein aus dem Antlitz unserer reklamewütigen, merkantilen Epoche leider nicht wegzutilgender Schönheitsfehler. Man muß es daher begrüßen, daß der Schubert-Rummel (der schon die Gefahr der Verflachung in sich trug) seinem Ende zuneigt und das Befassen mit seinen Musenkindern künftig wieder nur von Neigung und Bedürfnis, nicht von den Daten des Kalenders bestimmt wird.

Gehen wir nun vom — gleich den andern Großen der Vergangenheit: Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Brahms, Bruckner — niemals preisgekrönten Schubert zu den mit den Preisen des amerikanischen Komponisten-Wettbewerbes ausgezeichneten Zeitgenossen über, zu Kurt Atterberg (Schweden) und Franz Schmidt (Wien), deren C- bzw. A-dur-Sinfonie in einem von Frz. Schalk an der Spitze der Philharmoniker dirigierten außerordentlichen Konzerte der Gesellschaft der Musikfreunde erstmals gespielt wurden. Ersterer erhielt 10000 Dollar, ein Vermögen, dessen Zinsenerträgnis fast ein sorgenfreies Leben gewährleistet, für ein 3sätziges Werk, das der thörichten Bedingung, im Geiste Schuberts geschrieben zu sein, natürlich in keiner Weise entspricht, entsprechen kann. Deshalb müßte es aber nicht blassen Eklektizismus als Charakteristikum seiner Thematik aufweisen, der im langsamen Mittelsatz durch besonders auf Debussy zurückgehende Klangimpressionen und gut angelegte Steigerungen, im Finale dadurch, daß bei ihm deutlich der zündende Marsch aus Tschaikowskys h-moll Sinfonie Pate gestanden ist, einen äußerlich-effektvollen Aufputz erhalten hat, während das Eingangsallegro mit seinen Anleihen bei Griegs „Lyrischen Stücken" in seiner kompakten Instrumentation der nichtssagendste Satz ist. Die internationale Jury hat demnach bei der Wahl dieser gleichfalls international orientierten Arbeit H. v. Bülows bekanntes sarkastisches Bonmot betreffs der üblichen Ergebnisse von Preiskonkurrenzen neuerdings bestätigt.

Weit eher kann man zustimmen, daß Franz Schmidts dritte Sinfonie des ersten Preises für die österreichische Zone wert befunden wurde: eine Schöpfung, ausgestattet mit den guten und schwächeren Wesenszügen ihrer Heimat, wodurch sie den denkbar größten Gegensatz zum Vorangegangenen bildet. Hier wird alles Stimmung und z. T. mimosenhaftes Gefühl, ein behäbiges Vor-sich-hin-Träumen, das — wie im ersten Satze — mit einem unvermittelten Ruck abbrechen muß, um überhaupt zu einem Ende zu kommen. So ist auch das Scherzo-Trio und die getragene Einleitung zum Schlußteil viel zu lange geraten. Striche wären da sehr am Platze. Großzügige, plastische Motive fehlen, vielmehr weist der Stil ein Filigran von Stimmen auf, in die zarte Weisen eingeflochten sind, und da dieses Tongeriesel wesentlich dem Streicherkörper überantwortet ist, entsteht eine gewisse abstumpfende Einförmigkeit des Orchesterklanges. Das Scherzo mit seinen spritzigen und wiegenden Bewegungen kann seine Verwand-

schaft mit denen Bruckners nicht verleugnen. Als gehaltvollsten Abschnitt empfand ich den zweiten, dessen Melancholie von starker Innerlichkeit Zeugnis ablegt. Alles in allem die Leistung eines Künstlers, der es mit seinem Metier heilig ernst meint, wenn auch die subtile Zeichnung, die zierlichere Form der Kammermusik seiner Individualität angemessener sein mag als das sinfonische al fresco.

Schließlich der Bericht über die f-moll-Sinfonie eines neuen, jungen russischen Komponisten, Dimitrij Schostakowitsch, die Rob. Heger im 3. Gesellschaftskonzerte vorführte. Manchmal mahlerisch angehaucht, machte sie inhaltlich wie klanglich einen merkwürdig leeren, spröden, trockenen Eindruck, repräsentiert sozusagen einen denaturierten Slavismus, der durch allerlei solistische Instrumentierungsspäße gehaltvoller und genießbarer zu machen versucht wird. Es liegt da wohl die Frage nahe, ob wir uns jedes bedeutungslosen ausländischen Quarks annehmen müssen, wo österreichische und deutsche Tonsetzer mit sicher vorhandenen weit besseren Sachen nicht zu Wort kommen?

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Von Kurt Doebler, einem jüngeren Berliner Komponisten, der sich vor allem der Kirchenmusik gewidmet hat, bringen wir ein knapp gehaltenes Sanctus. Über ihn schreibt Prof. A. Egidi:

Beim Anblick des Tonsatzes von Kurt Doebler mag wohl der Ausruf fallen: Ein neuer Nazarener. Damit wäre er ein Kollektivist, dessen Merkmale Schaffen und Persönlichkeit Doeblers nicht erkennen lassen. Nicht auf dem Wege der Caecilianer, über Haller oder Bellermann, drang er in die Satzkunst Palestrinas ein — eine Jugendmesse, ohne alle Vorkenntnisse geschrieben, zeigt bereits die Stilmerkmale —, sondern auf eigen gebautem Wege, dessen Richtung sich aus tiefster Versenkung in den Geist des 15. und 16. Jahrhunderts ergab. Das Ergebnis des lebendigen Chorklangs ist nicht Echo der Altmeister, sondern Wiedergeburt ihrer heiligen Intuitionen im Rahmen eines tonus peregrinus, welchen die Moderne der Polytonalität zuerkennen mag. A. E.

Als Zweites bringen wir von dem Komponisten Ludwig Scriba, einem Regerschüler, ein Nachtlied, dessen sorgfältig aufgebauter Klavierteil auf stimmungsvolle und sinnige Art den Inhalt des Dehmelschen Gedichtes widergibt. Bei der Singstimme wirken die vielen Wortwiederholungen — ein beliebtes Steigerungsmittel Scribas — etwas störend, wie überhaupt bei derartigen Klavierliedern der musikalische Schwerpunkt vielfach in die Begleitung gelegt wird.

In der Bildbeilage machen wir die Leser mit einer neuen Beethovenbüste des Leipziger Bildhauers Rudolf Saudek bekannt, ferner mit einer gut getroffenen Zeichnung Willy Rehbergs, des bekannten Klavierpädagogen und Direktors der Mannheimer Hochschule für Musik, den unsere Leser namentlich aus trefflichen Klavierbearbeitungen (Steingräber-Verlag) kennen werden. Die Zeichnung stammt von Herbert Feist, Mannheim.

Neuerscheinungen

Marie d'Agout: Memoiren. Herausgeg. von Daniel Ollivier und einem Geleitwort von Siegfried Wagner. 2 Bände, 258 u. 223 S. mit zahlreichen Bildern. Carl Reissner-Verlag, Dresden 1928.

Hans Joachim Moser: Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des Deutschen Humanismus. Gr. 8°, 218 S., 193 S. Notenteil u. 24 Abbild., geh. M. 26.— J. G. Cotta'sche Buchhandl. Nachf., Stuttgart-Berlin 1929.

Der Bär. Jahrbuch von Breitkopf & Härtel auf das Jahr 1928. 8°, 120 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1928. — Das nunmehr allgemein bekannte, überaus schmucke Jahrbuch enthält an erster Stelle einen Aufsatz von O. E. Deutsch über Schuberts Verleger, das Sach- und Fachgemäßeste, was über dieses Kapitel geschrieben worden ist. Fr. Blume gibt eine breitangelegte Untersuchung über Goethes Mondlied und F. Schuberts Kompositionen. Damit sind die Schu-

bertiana erschöpft, der Rest des schönen, mit zahlreichen Beilagen geschmückten Jahrbuchs beschäftigt sich mit anderem, Fr. Schulze gibt Studien zu Marschners Leipziger Aufenthalt, W. Hitzig schreibt über die Briefe F. X. Niemetscheks und der Marianne an Breitkopf & Härtel, und dann gibt es noch einiges Vergnügliche.

Bach-Jahrbuch für 1927. 24. Jahrgang, hrsg. von Arnold Schering. 8⁰, 152 S. — Den Hauptraum (S. 1—102) nimmt eine Arbeit über „das Thema in der Fuge Bachs" von Marc-André Souchay, eine Berliner Dissertation, ein. H. Löffler schreibt über Bach in Altenburg, Keußler gibt einen echt künstlerischen Beitrag „Zu Bachs Choraltechnik", überaus erfreut ist man, einmal etwas Eingehenderes über Bach als Bearbeiter Palestrinas zu vernehmen, und zwar von K. G. Fellerer, der überhaupt auf diesem Gebiet eingehende Studien getrieben hat. Danach ist Bach der einzige der damaligen Palestrina-Bearbeiter, der nicht Streicher, sondern Bläser (2 Cornetti und 4 Posaunen) zur Verstärkung der Singstimmen heranzog. Am Schluß des inhaltsreichen Jahrbuchs findet sich ein Aufsatz über Joh. Ambrosius Bach, Stadtpfeifer zu Eisenach von 1671—95 von F. Rellberg. Wir werden auf das Jahrbuch teilweise noch zurückkommen.

Hermann Zenck: Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. 8⁰, 143 S. mit vielen Notenbeispielen, geh. M. 10,—. Nr. 1 der „Publikationen der Abt. zur Herausgabe älterer Musik von der deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Th. Kroyer". 3. Jahrg. 2. Teil. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928.

Dr. F. A. Steinhausen: Die Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten, 5. Aufl., herausgeg. von Florizel v. Reuter. 8⁰, 180 S. mit Notenbeisp., geh. M. 5,—. Ebenda 1928.

Jahrbuch für Volksliedforschung i. A. des deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von H. Mersmann, H. Schewe u. E. Seemann, herausgeg. von John Meier. 1. Jahrg. Gr.-8⁰, 202 S. mit vielen Notenbeisp. M. 14,—, geb. 16,—. Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig 1928.

G. G. Wilm: The Appreciation of Music. Ten Falks on Musical Form. 8⁰, 139 S. New York, The Macmillan Comp. 1928.

Dr. Konrad Huschke: Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke. 8⁰, 61 S. mit Bildern, geh. M. 1,—. Verlag Adolf Tienken, Pritzwalk 1928.

Theo Rüdiger: In Dur und Moll. Reise- und Lebenserinnerungen eines deutschen Tonkünstlers im Auslande. 8⁰, 65 S., geh. M. 2,50. Karl Hochstein, Heidelberg 1928.

Dr. Bernhard Ulrich: Die Sängeratmung. 8⁰, 44 S., geh. M. 2,—. Dörffling & Franke, Leipzig 1928.

Dr. K. Schuch: Die einfachen und zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel. Richtlinien zur möglichst raschen und mühelosen Erlangung von virtuosem Läuferwerk, Tonleitern, Arpeggien usw., zugleich als System richtiger Rolltechnik dargestellt. 8⁰, 44 S. Universitätsbuchhandl. Leuschner & Lubensky, Graz 1928.

Das Jahr des Kirchenmusikers 1929. Herausgeg. von Karl Vötterle. 8⁰, 199 S. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929. — Ein Taschenkalender für Kirchenmusiker, der aufs sorgfältigste mit allem Wissensnötigen für jene ausgestattet ist. Er enthält: Kalendarium, Stundenpläne, Schreib- und Notenseiten, Verzeichnisse der Ausbildungsstätten für Kirchenmusiker, der Vereine und Verbände, der Kirchenmusikzeitschriften u. a.; dann aber auch Aufsätze, so: „Die Sonntagslieder de tempore" von Rich. Gölz, „Heinr. Schütz in unserer Zeit" von Heinr. Spitta, „Die Dorfkirchenorgel" von Chr. Mahrenholz, „Einige Rechtsfragen für die Praxis des Kirchenmusikers" von K. H. Rüdel und „Der Evang. Kirchengesangverein für Deutschland" von Joh. Plath. Bevorwortet und eingeleitet ist der Kalender von dem Herausgeber und Prof. H. J. Moser.

Heinz Ludwigg: Richard Tauber, mit vielen Bildern. 8⁰, 95 S. M. 3,—, geb. M. 4,50. Otto Elsner, G. m. b. H., Berlin 1928. — Den zahlreichen Freunden und Freundinnen des bekannten Sängers wird diese kleine Biographie, die Tauber in allen Lebenslagen und Rollen in über 100 Bildern zeigt, willkommen sein. Unter denen, die hier Taubers Lob singen, befinden sich auch Lehar, Schreker, Kleiber, Weingartner u. a.

Studien zur Musikwissenschaft. 15. Band der Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich unter Leitung von Guido Adler. 8⁰, 125 S. Wien 1928, Universal Ed. — Enhält: Dr. K. Koletschka „Esaias Reußner der Jüngere und seine Bedeutung für die deutsche Lautenmusik des 17. Jahrhunderts", Dr. K. A. Rosenthal „Steffan Bernardis Kirchenwerke", Dr. A. Schienerl „G. Bonnos Kirchenkompositionen", Dr. Felix Salzer „Die Sonatenform bei Schubert".

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. 35. Jahrgang. 1. Teil, Bd. 67: Eman. Aloys Förster, Kammermusik; bearb. von Karl Weigl. 4⁰, 99 S., 2. Teil, Bd. 68: Joh. Strauß Vater, Walzer; bearb. von Hans Gal. 4⁰, 98 S. Wien 1928, Universal-Ed.

Jahresbericht der Staatl. akad. Hochschule für Musik in Berlin, einschließl. Kapellmeisterschule, Seminar, Opern-, Opernchor-, Orchester- und Schauspielschule. 1. Okt. 1927—30. Sept. 1928. 8⁰, 118 S. mit Bildern. — Außer einem umfassenden Verwaltungsbericht, Verzeichnissen der Studierenden, Konzerten, Vortragsabenden u. dergl. enthält das Jahrbuch folgende lesenswerte literarische Beiträge: Gg. Schünemann „Die Aufgaben der Funkversuchsstelle", Joach. Buchwald „Die technischen Einrichtungen der Funkversuchsstelle", Alfons Kreichgauer „Zur Theorie des Klavieranschlags", Curt Sachs „Das erste Pianino", Karl Klingler „Von der Beifallsenthaltung zwischen den einzelnen Sätzen eines Werkes".

Dr. Kurt Wagner: Robert Schumann als Schüler und Abiturient. 8⁰, 28 S. Nr. 2 der „Veröffentlichungen der Rob.-Schumann-Gesellschaft". Geschäftsstelle der Rob.-Schumann-Gesellschaft, Zwickau i. S. 1928. — Dieser für die Erkenntnis des jungen Schumann wertvolle Beitrag wurde als Rede bei der Schumann-Feier des Gymnasiums zu Zwickau am 15. März 1928 gehalten.

Hans Herm. Wetzler: Die baskische Venus. Kl.-Auszug (333 S.) und Textbuch. Text von Lini Wetzler. Verlag Max Brockhaus, Leipzig.

Eugen d'Albert: Die schwarze Orchidee. Opera grottesca. Kl.-Auszug (264 S.) und Textbuch. Text von J. v. Lewetzkow. Universal-Ed., Wien.

Besprechungen

BERNHARD DIEBOLD: Der Fall Wagner. Eine Revision. gr. 8°, 46 S. Frankfurter Societätsdruckerei 1928.

Diese, von teilweise neuem oder besser zukünftigem Geist beseelte Schrift wäre noch willkommener, wenn der Verfasser nicht in den gleichen Fehler verfiele wie die, gegen die er sich teilweise wendet, nämlich die politisch rechts stehenden Kreise. Er klagt diese an, daß sie Wagner nationalistisch entstellen, wofür er den schlagenden Beweis in einem Kranz mit schwarz-weiß-roter Schleife auf dem Grabe Wagners findet. „Der nationalistischen Entstellung sei begegnet mit der Liberalität des Wagnerschen Werkes", oder wie es an anderer Stelle (S. 11), wo den Demokraten der Vorwurf gemacht wird, daß sie den „Propagandawert des größten Kunstrevolutionärs" nicht ausgenützt hätten, noch weit deutlicher heißt: „statt die Meistersinger zum demokratischen Festspiel zu proklamieren und jede Aufführung dieser Apologie des Volkes auch zu einer politischen Feier zu gestalten —". Also wirklich, Wagner soll politisch ausgemünzt werden! Nur damit ist der Verf. nicht einverstanden, daß dies von der anderen Seite geschah. Nun, Diebold, ein von innen durchdrungener Wagner-Verehrer, wird mit uns einverstanden sein, daß Wagner für jede politische Einschnürung zu groß ist und derartige Bande, so sie heute wirklich vorhanden sein sollten, mit Leichtigkeit wieder einmal sprengen wird. Er wird uns aber wohl auch recht geben, daß es heute rechtsstehende Kreise — durchaus nicht etwa die rechtsstehenden Kreise — sind, die Wagners Kunstwerk auch in der jetzigen Zeit hochhalten, und daß gerade heute Bayreuth eine Mission erfüllt, die noch bedeutungsvoller sein dürfte als die einstige, weil sie eben mit „konservativem" Geist Wagner für eine spätere, hoffentlich in jeder Beziehung gereinigte Zeit geradezu rettet. Denn gerade die Demokraten, um in Diebolds politischer Sprache zu reden, haben Wagner so gut wie fallen gelassen, „Deutsche Juden sieht man in Bayreuth nicht — nicht einen!" (S. 39) Das wird sich wieder ändern. In etwa 15 Jahren stehen gerade die wieder in vorderster Reihe, die Wagner am meisten geschmäht haben, mit lauten Worten werden sie seine Bedeutung neu prägen, und die heute, in der schlimmsten Zeit der Wagner-Verketzerung, treu zu ihm gehalten, werden bescheiden zurückzustehen haben. Woher kommt's also, wenn Wagner zu eng betrachtet wird? Daß er verhältnismäßig wenigen überlassen wird, die ihn, da kein Ausgleich herrscht, auch in ihrem Lichte betrachten.

Die Schrift befaßt sich aber zum Glück hauptsächlich mit den Snobisten, deren „Verpöbelung des pathetischen Komödianten" Nietzsches tragische Kritik in ihrem tiefsten Sinn entgegengestellt sei. Hier fallen ausgezeichnete Worte, die die Lektüre der Schrift jedem empfehlen lassen. Das Kapitel „Nietzsche contra Nietzsche", zeigt die Ähnlichkeiten Wagners und Nietzsches auf, „Neues Pathos" wendet sich gegen die Modernen mit den Worten: „Das echte Pathos ist keine Hohlform, sondern Begeisterung. Jede Begeisterung erzeugt ihr Pathos." Kurz, wir begrüßen, von den politischen Ausführungen abgesehen, diese Schrift als eines der ersten Anzeichen einer Besinnung auf Wagner angelegentlich. —s.

HERTHA WIEN-CLAUDI: Zum Liedschaffen E. Ph. E. Bachs. 8°, 84 S. Reichenberg, Gebr. Stiepel 1928.

Die kleine Schrift, eine Prager Dissertation, ist ein mißlungener Versuch, am untauglichen Objekt Liedgeschichte zu treiben. Das Ganze besteht zu einem Drittel aus Zitaten, zum Rest aus schiefen, ungenügend fundierten Urteilen und erschreckend unmusikalischen Analysen. Von der neueren Literatur, vor allem über die Hamburger Zeit, wo E. Bach mit dem Kreise um Claudius, Gerstenberg, Klopstock und Voß engste Berührung hatte, weiß die Verfasserin nichts, wie ihr überhaupt eine gründliche literarhistorische Durchbildung mangelt.

Mit Gellert z. B. war schon Seb. Bach befreundet; denn, wie Friedemann dem jüngeren Cramer in Göttingen erzählte, pflegte er Joh. Christian sehr niedlich mit einem Gellertzitat zu charakterisieren: „Der Jürgen kömmt gewiß durch seine Dummheit fort."[1]) Auf die „Oden" des älteren Cramer wies ihn, im Auftrage des Sohnes, Matth. Claudius hin, konnte ihn aber nur schwer zur Komposition bewegen. Die ominösen Gesänge auf Dichtungen des Fürsten von Wernigerode stehen im Anhang zu den Gellertoden (1764), er und kein anderer ist der „unbekannte Dichter" (vgl. S. 36), außerdem hat Bach für den Göttinger und Vossischen Musenalmanach Gleims „Kriegslieder", die „Lieder aus Sophiens Reise" und die „HamburgerUnterhaltungen", teilweise sehr schöne Stücke, hergegeben. Ferner ist es für die Erkenntnis Bachschen Liedschaffens unbedingt nötig, die Fassungen für Chor und Orchester zu berücksichtigen, Stücke, wie „Wer ist so würdig", „Meine Lebenszeit verstreicht" u. a. offenbaren erst in dieser Form ihre ganze Größe. Was Bach in solchen Fällen publi-

[1]) Nach demselben Gewährsmann hätte er über Em. Arbeiten das bittere Urteil gefällt: „S'ist alles Berliner Blau, das verschießt bald."

zierte, ist ein schlechter, nach der Sitte der Zeit das Original verschleiernder Klavierauszug.

Es würde den Raum dieser Besprechung weit überschreiten, wollte ich hier auf Einzelheiten in der Auswahl und Besprechung der Stücke eingehen. Augenscheinlich war die Verfasserin nicht gut beraten bei der Ausarbeitung ihres Themas.

Dr. B. Engelke.

HANS ULDALL: Das Klavierkonzert der Berliner Schule mit kurzem Überblick über seine allgemeine Entstehungsgeschichte und spätere Entwicklung. 8°, 119 S. (Sammlung musik.-wiss. Einzeldarstellungen. H. 10). Leipzig: Breitkopf & Härtel 1928.

Plan und Ergebnisse dieser Arbeit sind vom benutzten Material (Preuß. Staatsbibl. und Archiv der Berliner Singakademie) insofern abhängig, als außerhalb des engeren Themas (Berliner Schule) auf die Geschichte der Gattung nur Streiflichter fallen können. Aber auch hier ist es zu begrüßen, daß der Verfasser über soviel unbekanntes Material verfügt, daß er die bisherige Forschung erfolgreich zu ergänzen vermag. Neu, wenn auch noch etwas problematisch, ist — um nur ein Beispiel herauszugreifen — die Rolle, die Händel auf Grund seiner Konzerte „for the Harpsichord or Organ" für die Geschichte des Klavierkonzerts zugewiesen wird („Was J. S. Bach für das norddeutsche Cembalokonzert bedeutete, das bedeutete Händel für das englische"). Die Behandlung des Kernstücks der Arbeit, die Würdigung des Berliner Cembalokonzerts und seiner Meister, verdient in ihrer Gründlichkeit und Sachkenntnis volles Lob. Über der Analyse kommt die Synthese nicht zu kurz. Stichproben geben mir nur zu zwei Ausstellungen Anlaß. Unter den Nichelmannschen Konzerten der Bibliothek des Joachimsthalschen Gymnasiums ist (S. 76 Anm. 1) Nr. 172, eine Ouvertüre, zu streichen und zu beachten, daß Nr. 270 (E-dur), wie der Verf. selbst zur Handschrift, die mir vorlag, bemerkt hat, ein S. Bachsches Werk (G. A. XVII, S. 45) ist. Ferner möchte ich aus meiner Kenntnis der Klaviermusik Chr. Fr. Schales bestreiten, daß diesem Komponisten der galante Stil fremd gewesen sei, falls das S. 78 ausgesprochene Urteil allgemein gelten sollte. Alles in allem aber ein höchst wertvoller Beitrag zur Geschichte des Konzerts und der Klaviermusik überhaupt. Wilh. Kahl.

WALTER BLOBEL: Die Lösung des Problems: Das Geigen- u. Bratschenspiel in Anpassung an die ihm zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten. 8°, 190 S. (Selbstverlag Bonn).

Der Verfasser wollte mit seiner Lehre der Handhabung der Violine etwas Neues bringen. Das, was er in seiner Lehre als das Neue ansieht, ist durchaus nicht neu. Er bringt eine eingehende Analyse der Drucktätigkeit von Finger, Hand und rechtem Arm, sieht aber selbst ein, daß mit dieser Analyse von Einzelvorgängen niemandem geholfen ist, da doch in praxi nur ein kompliziertes Zusammenwirken von Einzelvorgängen vorkommt. Er zieht Einzelvorgänge aus Licht und sagt selber, die Abwicklung derselben müsse man dem Unterbewußtsein, dem Gefühl überlassen. Was dann die ganze langatmige und zergliederte Analyse noch für Wert hat, ist nicht einzusehen. Die Anweisungen, die der Verfasser über Wurfbogenspiccato, Springbogenspiccato, Orchestertremolo gibt, sind längst bekannt; die Ratschläge zur Ausführung des Staccatos hingegen werden wohl ihren Zweck verfehlen, denn, wie die Lehre und Praxis Auers z. B. beweist, man gelangt auf dem vom Verfasser bezeichneten Weg nie zum Ziel. Der Verfasser ist ein Gegner des „Handgelenkheldentums", weiter verwirft er die Lehre des Fingerstrichs, ebenso die Lehre eines starren Griffs am Bogen. Weiter bezeichnet er die Lehre der Bogenbelastung durch das Armgewicht als glatten Unsinn. Was nun seine Anschauungen über die linke Hand angeht, so kann man hier auch nichts Neues entdecken. Seine Anweisungen für chromatisches Spiel sind ebenfalls nicht nur Monopol des Verfassers. Seine Gedanken über Beseitigung des Lampenfiebers sind sehr schön, wären sie nur nicht zu sehr Theorie. Zuletzt verfällt Blobel bei der Kritik bekannter Werke in denselben Fehler, den er anderen zum Vorwurf macht, er angelt sich Einzelheiten heraus und legt vermeintliche Blößen frei. Er denkt dadurch seinem Werk zu nützen. Eine Lösung des geigentechnischen Problems ist m. E. schriftlich überhaupt nicht möglich. Adrian Rappoldi.

J. L. EMBORG: Festmotette für Doppelchor und Orgel (Kl. Orchester ad. lib.) op. 47. Leipzig, Kistner & Siegel.

Eine höchst bemerkenswerte Schöpfung des mit dem dänischen Staatspreis gekrönten Komponisten. Schlechthin meisterhaft in der thematischen Arbeit, von erstaunlicher Plastik, trotz des achtstimmigen Satzes, und von ebenso imponierendem wie wirksamem Aufbau des Ganzen. Außerordentlich ist die Kontrastierung und endliche Verschmelzung der beiden Textvorwürfe, des Schriftwortes „Ein jeglicher sei gesinnet wie Jesus Christus auch war" mit dem Liede „O Jesulein süß", wodurch eine gewaltige Steigerung erzielt wird. Wohltuend beruht der herbe, schlichte Ernst — bei allem Schwung —, der vor bombastischer Gebärde bewahrt. Wenn der Komponist weiterhin religiöse Werke solchen Geistes schreibt, aber vielleicht für bescheidenere Chormittel, und auf Bibelworte, die heute unmittelbar zu Jedem sprechen („Jesulein" ist nicht eigentlich mehr unser natürlicher Ausdruck), so wird er — wie sein Landsmann N. O. Raasted auf dem Orgelgebiet — einem dringenden Notstand abhelfen. E. Zillinger.

ERICH ANDERS: op. 47. Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello. N. Simrock, Berlin.

Anders zeigt sich in den knapp gefaßten drei Sätzen seines Quartetts wieder als ein trefflicher Kontrapunktiker, vor allem in der famosen Schlußfuge. Die langsamen Sätze enthalten viel eigenwillig grüblerische Momente. G. Kießig.

L. ERDSTEIN: Capriccio, für Klavier zweihändig, op. 18. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Dieses hübsche Klavierstück eignet sich für den Unterricht im besonderen insofern, als eine durchgehende Achtel- und Triolenbewegung sich in stetem aber ungleichen Wechsel auf beide Hände verteilt; also ein ausgezeichnetes Mittel für die Erzielung eines ausgewogenen Spiels. Das Stück geht rasch und verwendet gern Akkordbrechungen, die der Ausbildung des Lockerungs- und Spannungsvermögens der Hand nützlich sind. W.W.

FELIX WOYRSCH: Op. 57, Ode an den Tod, für Männerchor und Orchester; N. Simrock G. m. b. H., Berlin—Leipzig.

Ein stimmungstiefes und klangschönes Werk. Chor und Orchester in fein abgewogener Ergänzung. Besonders schön die Orchesterweiterführung des Motivs: „ob er gleich uns zur Vollendung führet". Chorsatz von höchstens mittlerer Schwierigkeit, sodaß dieses Werk einem jeden Männerchor, dem ein Orchester zur Verfügung steht, empfohlen werden kann. Prof. Jos. Achtélik.

WALTER HENSEL: Das Silberhorn. Mondlieder für Gesang, Flöten und Lauten. Bärenreiterverlag, Kassel.

Ich wünsche diesen drei feinen Nachtgesängen, in denen zwischen traumverschleierter Menschenstimme, Flöten und Lauten das silberne Mondlicht webt und klingt, daß sie den Weg finden zu allen, die inmitten unseres elektrisch-hellen, verstandesklaren Zeitalters noch zuweilen von romantischem Sehnen ergriffen werden. Die polyphone Verschlingung von Lauten- und Flötenstimmen ist außerordentlich reizvoll. Jugendmusikgruppen sollen sich diese kleinen Kostbarkeiten nicht entgehen lassen. E. Wild.

F. MAZAS: Études Spéciales op. 36 mit Klavierbegleitung von Max Zörner. 2 Hefte. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Die violinspielende Welt, namentlich die Pädagogen, werden es begrüßen, daß die beliebten 30 Études spéciales von Mazas nunmehr von sachkundiger Seite eine nicht schwere, geschmackvoll gearbeitete Klavierbegleitung bekommen haben. Weiß doch jeder aus Erfahrung, wie sehr die Spielfreudigkeit des Schülers gesteigert wird, wenn ein gemeinsames Musizieren derartiger Übungsstücke ermöglicht ist. Abgesehen davon, befinden sich unter diesen Etüden Charakterstücke, deren musikalischer Gehalt, ihre Kantilene und französische Eleganz, geradezu nach einer harmonischen Stütze verlangen. Kurz, die Hinzuziehung der Klavierbegleitung läßt sich gerade hier sowohl praktisch wie ästhetisch rechtfertigen. W. W.

ALTE MEISTER DES BELCANTO. Italienische Kammerduette des 17. und 18. Jahrhunderts. Für den praktischen Gebrauch herausgegeben von Ludwig Landshoff. 2 Bde. mit 200 S. Leipzig, C. F. Peters.

Zwei ganz herrliche Bände, bei denen es aber ohne ein vorheriges geistiges Studium der Werke nicht abgeht. Denn es handelt sich um jene Charaktermusik, die der Vokalmusik des 17. Jahrhunderts eine so aristokratische Stellung verschafft. Von diesem Standpunkt genommen, findet man den Titel der Sammlung „Belcanto" auch nicht sonderlich gut. Schließlich ist dies aber Nebensache, wenn auch nur verhältnismäßig. Es schlage da einer ohne weiteres den ersten Band mit nicht weniger als 5 Duetten von Monteverdi auf, denen weitere 13, vor allem von Salomone Rossi, folgen. Man hat da ohne weiteres „Gesichte"! Welches Charakterbild einer reizend feinen Schäferin im ersten Stück, wie menschlich wahr plötzlich der Ton, als sie sich unmittelbar an ihren spröden Geliebten wendet! Dann das zweite, außerordentliche Stück: Ardo e scoprir, das Charakterbild eines geistig bedeutenden Mannes, den aber die Anwesenheit der Geliebten kein richtiges Wort sprechen läßt, so daß er stottert. Man beachte hier den psychologischen Aufbau im kleinen und im ganzen, welches Studienmaterial für angehende Opernkomponisten geistiger Prägung! Und das dritte, sich geradezu vor Lust übernehmende Preislied auf eine Schöne, wobei zwei Violinen den Glanz erhöhen müssen. Jedes Stück fordert zu neuer Einzelbetrachtung heraus, auch der mannigfaltigen Formen wegen. Wie dramatisiert der Meister im 4. Duett, einem außerordentlichen Kußstück, den Text noch im besonderen! Ein Philosoph könnte daran seine Freude haben. Aber auch die anderen Meister schneiden meist trefflich ab, der bekannte Ebreo (S. Rossi) darf immerhin mit einem gewissen Recht auf Monteverdi folgen. Der zweite Band ist lediglich Carissimi und Luigi Rossi gewidmet, durchwegs Musik großen Stils bedeutender Persönlichkeiten, die nicht nur etwa im Gesang-, sondern gerade auch in einem echten Kompositionsunterricht ihre so bedeutsame Rolle zu spielen hätte!

Landshoffs Ausgabe ist mustergültig, den künstlerischen Menschen ebenso befriedigend wie den wissenschaftlichen, dem in den Anmerkungen eine Menge historischer Erkenntnisse erschlossen werden. Wie gesagt, eine köstliche Sammlung, sich wendend zunächst an die „Oberen", die aber bald auch die anderen „Zehntausend" gewinnen können.

A. H.

Kreuz und Quer

Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1929

Mit Ablauf des Schubertjahres ist die Reihe der großen Zentenarfeiern vorläufig abgeschlossen. Fanden die Feiern der letzten Jahre, die Weber, Beethoven und Schubert galten, bis in weiteste Kreise Widerhall, so wird in den nächsten Jahren das Gedenken mehr eine Angelegenheit der engeren Zunft der Musiker sein, und auch das Jahr 1929 bringt kaum einen über die engen Grenzen des Faches hinaus interessierenden Erinnerungstag. — Zum 250. Male (1. V.) kehrt der Todestag von Esajas Reusner wieder, der als Lautenmeister seinen sicheren Platz in der Musikgeschichte behauptet. Das Andenken an Sarti, dessen 200. Geburtstag am 1. XII. ist, hat Mozart durch ein Zitat aus dessen Oper „Fra due litiganti" in seinem „Don Giovanni" und Klaviervariationen über „Come un agnello" aus derselben Oper festgehalten. Der der neapolitanischen Opernschule zugehörige Traetta, dessen Todestag sich (6. IV.) zum 150. Male jährt, hat seine Bedeutung als Anreger Glucks. Johann Strauß, Vater, der Autor des „Radetzky-Marsches", begeht seinen 125. Geburtstag (14. III.), ebenso der russische Nationalkomponist und Schöpfer der Nationaloper Glinka (2.VI.), von dem man in Deutschland leider fast nur die Ouvertüren zu seinen Hauptopern kennt. Der Geburtstag des ruhmreichen russischen Pianisten und Komponisten Anton Rubinstein kehrt zum 100. Male (28. XI.) wieder, gleichfalls der Theodor Billroths (26. IV.), des Brahmsfreundes. Am 10. Januar jährt sich der Geburtstag von Nietzsches Freund, des Komponisten Peter Gast, zum 75. Mal, am 27. März der Edgar Tinels, des Komponisten des vor Jahrzehnten berühmten Oratoriums „Franziskus", weiterhin am 1. September der Engelbert Humperdincks, des echtdeutschen Märchenkomponisten, den gleichen Geburtstag feiert am 29. Mai der bekannte Komponist Heinrich Zöllner und wir hoffen, in vollster Rüstigkeit. Das 65. Lebensjahr erreichen Richard Strauß (11. VI.) und Eugen d'Albert (10. IV.), Hans Pfitzners wird aber besonders zu gedenken sein, da er am 5. Mai 60 Jahre alt wird. Auch Siegfried Wagner erreicht dieses Alter und zwar am 6. Juni, weiterhin die Musikhistoriker Johannes Wolf (17. IV.) und André Pirro (12. II.). Der Schweizer Volkmar Andreae, die deutschen Komponisten Joseph Haas und Julius Weismann beginnen in diesem Jahre ihr fünftes Lebensjahrzehnt, ebenso der englische Impressionist Cyrill Scott und der deutsche Musikgelehrte Otto Ursprung. Ein Vierteljahrhundert ist 1929 dahin, seit Anton Dvorak (1. V.), Theodor Steingräber, der Vater der „Dammschen Klavierschule" (5. IV.) und Eduard Hanslick (6. VIII.) die Augen schlossen. Zehn Jahre trauert die Musikwissenschaft bereits um einen ihrer Größten, Hugo Riemann († 10. VII.), der „Verismus" um seinen Mitschöpfer Ruggiero Leoncavallo († 11. VIII.).

Bachs Matthäuspassion wird 1929 200 Jahre alt sein, und seit 100 Jahren ist sie durch Mendelssohns Verdienst festes Besitztum des deutschen Volkes. Der 18. Mai bringt zum 150. Mal den Tag der Uraufführung der Gluckschen „Iphigenie auf Tauris". Vor 75 Jahren schrieb Peter Cornelius seine Liederzyklen „Trauer und Trost" und „Vater unser", und Hanslick seine auch heute noch oder wieder bedeutsame Musikästhetik: Vom Musikalisch-Schönen. Vor 30 Jahren vereinigten sich die Musikgelehrten in der Internationalen Musikgesellschaft (1899 bis 1914); vor 25 Jahren erlebte die musikalische Welt die Uraufführung solch gegensätzlicher Werke wie Puccinis „Tosca" und „Madame Butterfly" einerseits, Gustav Mahlers 5. Sinfonie andererseits.

Der Titel eines Dr. phil. et mus. für unbefugt erklärt

In letzter Stunde geht uns das Schreiben der Staatsanwaltschaft in Sachen von Dr. Abers Titelführung zu, das wir in seinem vollen Wortlaut folgen lassen:

> Die Ermittlungen gegen den Musikschriftsteller Dr. Aber wegen unbefugter Führung des Titels Dr. mus. werden aus subjektiven Gründen eingestellt, denn nach dem Zeugnis des Geh. Regierungsrates Prof. Dr. Friedländer von der Berliner Universität, auf das sich Dr. Aber beruft, ist nicht zu verkennen, daß dort in breiten Kreisen der Ge-

brauch (Mißbrauch) geherrscht hat, sich als Dr. phil. noch die Bezeichnung des Spezialfaches, in dem die Doktorprüfung abgelegt worden war, zuzulegen. Deshalb kann in dem vorliegenden Falle dem Herrn Dr. phil. Aber nicht nachgewiesen werden, daß er sich im Bewußtsein der Rechtswidrigkeit Dr. phil. et mus. genannt habe.

Hervorgehoben wird aber, daß die philosophische Fakultät keinen Zweifel daran gelassen hat, daß sie diejenige Form, in der Dr. Aber sein Spezialfach hervorgehoben und mit dem Doktortitel verbunden hat, unzulässig und unbefugt befindet und daß deshalb nunmehr die Bezeichnung Dr. phil. et mus. auch bei Herrn Dr. Aber, wenn er sie weiter anwenden oder beibehalten würde, als unbefugte Titelführung behandelt werden müßte.

Staatsanwaltschaft Leipzig.
gez. Dr. Löwe,
Erster Staatsanwalt.

Dem verständnisvollen Leser sagt dieses Schriftstück übergenug: Mit Mühe und Not, auf das in letzter Stunde herbeigeschaffte Zeugnis Geheimrat Friedländers hin, ist Dr. Aber dem Verfahren der Staatsanwaltschaft entgangen. Wir bemerken auch einzig noch, daß wir, obwohl uns Dutzende Berliner musikwissenschaftlicher Doktoren bekannt sind, noch nie etwas von dem Doppeltitel gehört haben, es auch nicht einen einzigen gibt, der den Titel — außer Aber — führt. Indessen, es reicht nicht zu weiteren Ausführungen mehr und wir lassen nunmehr folgen, was wir vor Eintreffen des Bescheides geschrieben haben.

In Sachen von Dr. Abers unberechtigtem Doppeltitel

hätten wir, auf Grund des uns endlich in die Hände gekommenen Privatdrucks (s. letztes Heft S. 709), allzu gern das Nähere erzählt, schon deshalb, weil unsre an Dr. Aber vor bald zwei Jahren gerichtete Anfrage nun endlich doch beantwortet worden ist. Und wie! Wir sehen aber deshalb vorläufig davon ab, weil sich nunmehr die Staatsanwaltschaft mit der Angelegenheit beschäftigt und wir warten möchten, bis die Entscheidung eingetroffen ist. Die Frage ist zudem von grundsätzlicher Wichtigkeit: dürfte der Titel geführt werden, so hätten, unserer Schätzung nach, mindestens 200 Doktoren der Philosophie, die in Musikwissenschaft als Hauptfach promoviert haben, das gleiche Recht wie Herr Aber, diesen üppigen, falsche Tatsachen vorspiegelnden Titel zu führen. Vorläufig ist aber der betreffende Herr das einzige Exemplar dieser Gattung.

Hier denn auch noch eine andere und zwar eilige Mitteilung. In einem „Offenen Brief an Dr. Heuß“ wendet sich Erich Liebermann-Roßwiese, Vorstand der pädagogischen Gruppe der Ortsgruppe Leipzig des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, in der deutschen Tonkünstler-Zeitung (Nr. 487) gegen unsere, das Verhalten der Ortsgruppe kennzeichnenden Bemerkungen im Novemberheft auf S. 644 u. An und für sich ist uns eine Erörterung der ganzen Frage in breitesten Kreisen sogar sehr willkommen, die Art aber, wie in dem „Brief“ gerade das unterschlagen wird, was der Leser zur Beurteilung des Sachverhaltes unbedingt wissen muß, nötigte uns zu einer Entgegnung. Diese ist uns nun aber zurückgeschickt worden, aber so spät, daß wir sie nicht einmal mehr an dieser Stelle zum Abdruck bringen können. Wir leben nun einmal in einer wunderbaren Zeit, so weit sind wir glücklich gekommen, daß ortsansässige Musiker das Urteil über einen Kritiker wie Herrn Dr. Aber vom gerichtlichen Bescheid abhängig machen.

Wie vor Dr. Aber auch der Tatbestand gerichtlich festgelegter Dokumente nicht mehr sicher ist!

Daß Dr. Aber mit der Wahrheit auf gespanntem Fuß steht, wissen wir schon lange, und vor einigen Jahren schon mußten wir uns gegen eine derartige, gerichtlich hieb- und stichfeste Unwahrheit wenden, als dieser Herr in einer Musikzeitschrift glattweg schrieb, wir hätten seinen Freund Brecher nur auf Grund von Rundfunkübertragungen beurteilt. (S. Z. f. M. 1926, S. 291). Die Beschuldigung, gelogen zu haben, wurde denn auch glattweg eingesteckt, und wir haben seither das Recht, Herrn Aber in aller Öffentlichkeit demgemäß zu bezeichnen Daß er aber auch davor nicht zurückschreckt, gerichtlich festgelegte Tatbestände, zu seinen Gunsten

natürlich, zu „ändern“, das hätten wir denn doch nicht für möglich gehalten, zumal hierauf bei Anzeige doch wohl gerichtliche Strafen stehen. Schreibt der Herr, auf unsern Prozeß von 1922 zurückkommend, der Vergleich habe insofern zu seinen Gunsten geendet, als ich „die gesamten bisher entstandenen Kosten übernehmen hätte müssen“. Das nun ist einfach „erfunden“. Ich zahlte, wie es in der gerichtlichen Feststellung heißt, die — übrigens nicht der Rede werten — gerichtlichen Kosten „als der angreifende Teil“, wobei es noch ausdrücklichst heißt, daß „eine Erstattung von außergerichtlichen Kosten nicht stattfindet“. Das nun nennt dieser Herr „die gesamten bisher entstandenen Kosten“!

Hier denn auch ein sehr notwendiges Wort über das damalige Ehrengericht im Verband deutscher Musikkritiker, dessen Tatbestand Dr. Aber geradezu auf den Kopf stellt. An uns beide wurde von Dr. Marsop die Frage gestellt, ob wir zu einem Vergleich uns bereit fänden. Dr. Aber, zuerst gefragt, sagte ja, ich aber wies jeden Vergleich aufs schärfste ab, denn hier kam es auf einen menschlichen, nicht juristischen Vergleich an. Denkbar kleinlaut zog Dr. Aber danach ab, und ich denke, im eigensten Interesse Abers verfolgte der Verband die Angelegenheit nicht weiter und hielt sich an die gerichtliche Vereinbarung. Denn die Hauptfrage, die wohl der Verband mit zuständigen Sachverständigen, nicht aber das Gericht ohne solche zu beantworten gehabt hätte, bestand darin: Wie kommt Dr. Aber zu seinem vollständigen Frontwechsel Schreker gegenüber, den er noch einige Monate vorher in schärfster Weise abgelehnt, nunmehr aber, nach der von Schreker herbeigeführten Bekanntschaft in Leipzig anläßlich der Schatzgräber-Erstaufführung, bis in den Himmel lobte? Muß ich heute, nachdem die Akten über den Schatzgräber und seine enge Zugehörigkeit zu den früheren Opern Schrekers geschlossen sind, noch deutlicher sprechen, also auch sagen, daß Dr. Aber selbst in der Gerichtsverhandlung äußerte, man könnte meinen, er sei durch Geld bestochen worden? Tatsächlich, man kann meinen, was man will. Denn bestimmt weiß heute jeder Fachmann einzig, daß der plötzliche Umschwung künstlerisch unmöglich war. Also nur her! Heute steht Herrn Aber kein Verband, der einst sogar die Tempelschänder-Angelegenheit vertuscht hatte, schützend zur Seite — und das ist ein großer Fortschritt —, dafür wird er aber auch samt seinem verstorbenen Ehrengerichts-Vorsitzenden Dr. Marsop glattweg verdächtigt und mit Behauptungen überschüttet, die der Verband als „irrig“ — ein sehr gelinder Ausdruck — zurückweisen mußte.

Der vergiftetste, von Aber abgeschossene Pfeil wird aber natürlich auf mich gerichtet, und zwar in Sachen meiner Stellung zu Pfitzner und seiner Schrift. Keiner weiß besser, wie es sich hier verhält als Dr. Aber, er bringt es aber dennoch fertig, mich auf Grund meines Aufsatzes (1920) über diese Schrift zum schärfsten Gegner Pfitzners überhaupt zu machen, während ich heute gerade das Gegenteil sei. Wie käme also gerade ich dazu, gegen ihn, Aber nämlich, in Sachen Pfitzners vorzugehen? Das ist die Höhe! Wie, anerkenne ich diese Schrift etwa heute nur im geringsten? Immer wieder ist von ihr an dieser Stelle als einer unbegreiflichen Entgleisung die Rede gewesen, zum letzten Mal und zwar ausführlich im Beethovenjahr (Zeitschr. 1927, S. 133f.), als nochmals über die Verwirrung gesprochen wurde, die sie angerichtet, sowie darüber, daß man ausgerechnet einen Pfitzner im Lager Hanslicks, seines eigentlichen Antipoden, antreffen mußte. Der Tatbestand dieses Aufsatzes ist auch schon längst in die zeitgenössische musikästhetische Literatur übergegangen (vgl. P. Moos, Philosophie der Musik, und weiterhin: Schäfke, Hanslick und die Musikästhetik). Diese Schrift ist und bleibt für mich eine Verirrung Pfitzners in ihrer einseitigen, von mir genau erklärten Stellung zu Beethoven, während anderes, „Teutonisches“ statt Deutsches z. B., lediglich aus der Nachkriegs-Psychose zu erklären ist. Auch nicht so viel anders denke ich in jedem wesentlichen Punkte über diese Schrift wie damals, nur eines ließ sich nicht voraussehen, daß sie „ein Mißverstehen Beethovens einleitete, wie es verwirrender nicht gedacht werden kann“ (1927). Soll ich nun aber auch zitieren, was ich damals (1920) schrieb, als ich innerhalb dieses Artikels mit Aber wegen seines Angriffs auf Pfitzner (Tempelschänder usw.) brach? Denn die Ungeheuerlichkeit, Pfitzners Gesinnung Beethoven gegenüber zu verdächtigen, und zwar nur in der leisesten Andeutung — schandbarer Ausdrücke bedurfte es gar nicht —, also die Tendenz eines Buches ins Gegenteil zu verkehren, das ist das Besondere von Dr. Abers Angriff und lediglich ihm vorbehalten gewesen.

Und nun, meine Herren von den L.N.N., sagen Sie mir, was noch geschehen muß, damit Sie Ihrem Mitarbeiter sein verantwortungsvolles Amt entziehen? Lediglich das Beigebrachte müßte doch genügen, denn, kann eine Zeitung, wie die Ihrige vor sich und ihren Lesern einen Kritiker an wichtiger Stelle verantworten, den jedermann das Recht hat, unglaubwürdig zu finden, und zwar mit besonderem Nachdruck darauf, daß selbst gerichtliche Feststellungen vor ihm nicht sicher sind, vor einem Mitarbeiter, dessen Verdächtigungen sowohl Lebende wie Tote, Einzelne wie Vereinigungen ausgesetzt sind und von dem ferner niemand weiß, wodurch ein plötzlicher, künstlerisch unmöglicher Umschwung in der Beurteilung eines wichtigen Komponisten erfolgt ist. Glauben Sie weiterhin mit einem Mitarbeiter Ehre einlegen zu können, der mit Mühe und Not, wirklich nur durch ein „biblisches Wunder", vorläufig den Armen der Staatsanwaltschaft entging, den der Vorstand der ersten Berufsvertretung bereits fallen ließ — lesen Sie die Mitteilungen des Verbands Nr. 27 —, und der in den Augen aufrechter Menschen noch im besonderen deshalb an Achtung verloren hat, weil er inmitten eines teilweise von ihm selbst angestrengten Verfahrens aus dem Verband austreten, d. h. kneifen wollte, als er die für ihn ungünstige Entwicklung der Angelegenheit bemerkte. Das ist, meine Herren, in kürzestem, aber nach juristischen Grundsätzen gesiebtem „Auszug", Ihr Mitarbeiter Dr. phil. Adolf Aber, dem noch andere als nur Schmuckfedern wie die eines Doktors der Musik ausgegangen sind, und fürwahr. einen erhebenden Anblick gewährt Ihr Mitarbeiter nunmehr selbst für seine besten Freunde nicht mehr.

Zwei Opern-Uraufführungen in Leipzig

Im Abstand von 14 Tagen folgten einander in der hiesigen Oper zwei sehr ungleiche neue Opern, „Die baskische Venus" von Lini und Hans Hermann Wetzler, ferner „Die schwarze Orchidee" von Eugen d'Albert. Der eine hat ein gutes, m. A. nach sogar sehr gutes Opernbuch, das, wirkungs- und kunstvoll aufgebaut, eine herrliche, antike Venusstatue Verrat und Mißbrauch an der Liebe mit romantisch wirkender Symbolik rächen läßt. Frei nach einer Erzählung von P. Merimée vorgehend, gibt das Textbuch dem Musiker für Vertiefung der Charaktere und Situationen reichlich Gelegenheit. d'Albert hingegen hat sich — und natürlich mit Absicht — mit einem amerikanischen Filmstoff begnügt, sofern das Ganze schließlich nichts ist als eine Einbrecher-Handlung, näher charakterisiert dadurch, daß es sich um den bekannten Edeltyp — Stammbaum bis zu Schillers Räuber — handelt. Um noch den Namen „Schwarze Orchidee" zu erklären, sei gesagt, daß der Edel-Räuber schwarze Orchideen züchtet, von denen er jedesmal am Tatort seines Juwelen-Einbruchs ein Exemplar läßt. Das phantastische Gewächs erlangt auch derartige Berühmtheit in der Newyorker exzentrischen Millionärs-Damenwelt, daß bestohlen zu werden man sich zur Ehre rechnet. Das Rückgrat des von Karl M. v. Levetzow hergerüsteten, vor allem im zweiten Akt mit Operetten- und Revuen-Requisiten arbeitenden Textes bildet aber natürlich eine Liebesgeschichte zwischen einer derartigen Dame und dem während des Stücks zum Lord vorgerückten Edel-Räuber, und zwar mit glücklichem Ausgang. Trotzdem dürfte d'Albert, der das heutige Publikum kennt, einen sogar starken Zeiterfolg haben, was er — und das wird den Ausschlag geben! — der inneren Beschaffenheit seiner Musik verdankt. Denn kein Zweifel, es spricht aus dieser Oper nicht nur der gewiegte Praktiker, sondern auch ein Komponist, der mit sichtlicher Liebe und mit frischem Anreiz an dieser Musik gearbeitet hat, so daß denn doch vieles weit unmittelbarer anmutet, als was man vom d'Albert des letzten Jahrzehnts kennt. Indessen erübrigt sich ein näheres Eingehen an dieser Stelle, sofern nur noch darauf hingewiesen sei, daß die Oper in gewissem Sinne eine Korrektur der Entgleisungen von „Jonny spielt auf" bringt, sehr hübsche alte und neue Tänze sich finden und d'Albert an dem mit modernen Mitteln gegebenen Eingang zu zeigen scheint, daß es keine Kunst sei, sich dieser mit ziemlicher Leichtigkeit zu bedienen, wenn er nur wollte und es nicht vorzöge, angestammte Musik zu schreiben.

Ganz anders nähert sich Wetzler seiner Aufgabe. Ihm schwebt eine Oper vor, die sich an den inneren Menschen wendet und den Zuhörer zwingt, gewissermaßen selbst Farbe zu bekennen oder sich doch mit dem Vorwurf innerlich zu beschäftigen. Wäre es Wetzler gelungen, den Stoff

auch in der Tat von innen zu packen und von hier aus musikdramatisch zu gestalten, so wäre ein Wurf gelungen, der allenthalben aufmerken ließe, weil die Oper dann auch in der Tat gegen den heutigen, nur allzu trüben Strom schwömme. Dieser starke, unmittelbar zwingende Mann ist aber Wetzler in dieser seiner ersten Oper doch wohl kaum, es sei denn, daß diese noch verborgenen starken Kräfte erst später offenbar werden. Gegenüber Strauß, mit dem er sich stilistisch häufig berührt, weist Wetzlers Musik einen nahezu asketischen Zug auf, schmeichelt sich also nicht ohne weiteres ein. Das ist für eine Oper immer gefährlich, zumal dem Komponisten die eigentlich naive Anschauungskraft nicht gegeben ist. Viel Schönes in einzelnen Szenen, aber man gelangt als Zuhörer doch ziemlich selten ins Opernfeuer.

Über die gut vorbereiteten Aufführungen nur ein paar Worte. Die erste Oper leitete Brecher, die zweite der junge Kapellmeister Schleuning; gesungen wurde im ganzen gut. In der Regie erlaubte sich Brügmann bei d'Albert viele Geschmacklosigkeiten; man kann sich die „opera grottesca" ganz anders und wirkungsvoller inszeniert denken.

Die Leipziger Sängerschaft Arion hält eine Singwoche im Finkensteiner Geiste ab!

Ein wahrhaft bedeutsames Zeichen! Eines der ersten, daß die Singbewegung auch auf Kreise sich auszudehnen beginnt, die, ihrer ganzen Tradition und Stellung nach, mit der heutigen Bewegung zur Erneuerung eines auf fester Kultur beruhenden Singens wenig Gemeinsames genug zu haben scheinen, den akademischen Sängerschaften. Man will es zunächst auch kaum glauben, daß streng korporative Studenten sich vom üblichen Studentenleben völlig frei machen, morgens früh $6^1/_2$ aufstehen, vormittags und nachmittags je drei Stunden singen, natürlich auch turnen, was aber ebenfalls dem Singen zu dienen hat, auf allen Alkohol verzichten, weiterhin in ländlicher Abgeschiedenheit leben. Und dieses fast unglaubhaft Erscheinende ist tatsächlich geschehen, die bekannte Sängerschaft Arion der Universität Leipzig hat als erste diesen Schritt gewagt, und ein ganz prächtiges kleines Buch: Krummenhennersdorf. Ein Singwochenbuch der Sängerschaft Arion zu Leipzig (als Handschrift gedruckt, 1928) berichtet davon in lebendigster Ausführlichkeit. Krummenhennersdorf, unweit bei Freiberg im Erzgebirge liegend und nur zu Fuß zu erreichen, besitzt ein Bundeshaus der lebendigen Volkskirche, und dort fand diese erste Singwoche, und zwar im Sinne der „Finkensteiner" statt. Im Vorwort lesen wir u. a. die Worte:

> Glück auf! So grüßen wir alle, die rings im deutschen Lande, noch ungesehen und verborgen vor uns, sich herfinden wollen zu dem heimlich-offenen Bund der Verschworenen, der uns aus der Enge des Tags den Weg bahnen wird zum Volke, daß unser Sängerschafter- und Studentsein im Dienst am Volk seinen rechten Sinn und seine höchste Weihe erhalte im Gedenken an den Opfertod der gefallenen Brüder.

Das sind, wenn die Tat dahinter steht, andere Töne als wie man sie sonst zu hören gewohnt ist. Indessen, wir wollen lediglich auf die Tatsache als solche hinweisen, weiterhin aber doch bemerken, daß, mit der Zeit wenigstens, eine Universitäts-Sängerschaft auch die Kraft haben muß, den zeitgenössischen Singgedanken auf eigene Weise zu prägen und durchzuführen, eine so gesunde Grundlage durch die verschiedenen Singgemeinden auch geschaffen worden ist.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Richard Trunk: „Von der Vergänglichkeit" für Männerchor, Orgel und Orchster nach Dichtungen von Gryphius, Schiller und C. F. Mayer (Kölner Männergesangverein).

Paul Dessau: Tanzsuite (Berlin).

P. Höffer: Violinkonzert; Adolf Busch: Variationen für Orchester; W. von Bartels: Lieder für Orchester, Ebert: Sinfonietta (Düsseldorf).

L. Windsperger: Konzertouvertüre (Duisburg).

A. Ebel: Sinfonia giocosa (Halle).

Erwin Dressel: Sinfonie (Hamburg).

Carl Nielsen: Klarinettenkonzert (Stockholm).

W. von Bartels: Konzert für Bratsche u. Orchester (Winterthur).

R. Moser: Suite für Orchester (Basel).

R. Heger: 2. Sinfonie, M. Oberleithner: 4. Sinfonie, Hochstetter: Variationen für Streichorchester (Wien).

P. Juon: Kammersinfonie (Koblenz).

A. Berg: Drei Sätze aus der lyrischen Suite für Streichorchester (Berlin, unter Jascha Horenstein).

M. Hauer: Sinfonische Orchesterstücke op. 50 (Berlin, GMD. Klemperer).

—: VIII. Suite (Frankfurt), Romantische Suite (Winterthur), Violinkonzert (Königsberg, Stefan Frenkel).

Konzertwerke.

Karl Wüst: „Ball", Tanzsuite für Männerchor und Orchester nach dem gleichnam. Gedichtzyklus von H. v. Gumppenberg (Kaiserslautern, Kompositionsabend v. K. Wüst).

Szostakowitsch: Sinfonie (Hagen i. W., Reichsdeutsche Urauff.).

Th. Wagner-Löberschütz: Kantate für Chor, Baritonsolo und Orchester (Musikverein Vacha i. Th. unter Leitung des Komponisten). Das dortige Musikleben steht, dank der Initiative des dort wirkenden Komponisten auf ungewöhnlicher Höhe. Das zeigen Aufführungen von Haydns „Schöpfung" und Händels „Judas Maccabäus".

Richard Greß: Frauenchöre mit Streichorchester (Münster, Frauenchor der Westfäl. Schule f. Musik).

Gerh. v. Keußler: „Die Burg", für Altsolo, Knabenchor und Orchester (Wartburg-Maientage 1929. Lohorchester unter Prof. Corbach).

Bühnenwerke:

„Die beiden Foscari", Oper von Verdi in der Textbearb. von Dr. Rudolf Franz (Stadttheater Halle, deutsche Urauff.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Peter der Schweinehirt" von Atterberg (Kiel, s. S. 44).

„Die baskische Venus", von Herm. Hans Wetzler (Leipzig, s. S. 37).

„Die schwarze Orchidee", von E. d'Albert (ebenda, s. S. 37).

„Robes, Pierre u. Cie", Ballettgroteske mit Musik für 2 Klaviere von Fr. Wilckens (Hannover).

„Vogelscheuchen", Pantomime von Karlheinz Gutheim (Hagen, s. S. 43).

„Mondnacht", Oper von Julius Bittner (Städt. Oper Berlin).

Konzertwerke:

Paul Richter: Klavierkonzert in h-moll (Neiße, reichsdeutsche Urauff. unter dem Komp. Am Klavier: Sigrid Urbach. Dasselbe Konzert kam auch in Dresden, R.s 3. Sinfonie in Teplitz zur Aufführung).

Gustav Erlemann: „Das Lied vom Leben", sinfon. Dichtung für großes Orchester (Städt. Musikverein Trier, MD. P. Schmitz).

Boris Papandopoulo: „Laudamus", Oratorium (Wiener Oratorienvereinigung unter Prof. Nilius).

Schönberg: Variationen für großes Orchester (Berlin, philharmon. Konzerte unter Furtwängler).

Toch: 2. Klavierkonzert (unter Herm. Scherchen).

Wilhelm Adams: Quintett für 5 Bläser (Osterfeld i. W., Städt. Musikverein).

W. Geiser: Sonatine in g-Moll, ein Satz. (Berlin, Maria Baldus).

Alban Berg: Sieben Lieder mit Orchester (Wien, Claire Born) 1907 komponiert und 1928 instrumentiert.

Wolfgang Fortner: Messe für 2 gem. Chöre (Elberfeld, s. S. 44).

KurtRücker: Musik für Streichorchester in 3 Sätzen (Sondershausen, Lohorchester).

Ernst Moser: Violinkonzert (Baseler Kammerorchester unter Paul Sacher).

Ernst Kunz: Concertino bucolico (ebenda).

A. Gillessen: „Sturmgesang" für Orchester, Knaben- u. Männerchor (M. G. V. Quartettverein, Düsseldorf).

Hermann Ambrosius: Suite für Orchester (Leipzig, Arbeiterkammerorchester, s. S. 44), Konzert für Violoncello und Orchester (Berlin, Afrem Kinkulkin).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. An Schubert Feiern hat es gerade auch in Leipzig nicht gefehlt, wie sich allenthalben aufdrängt, daß Schubert in viel breiteren Kreisen gefeiert wurde als selbst Beethoven. Das rührt vor allem von der noch größeren Vielseitigkeit Schuberts her, der durch den reichen Schatz leicht zugänglicher Gesangsliteratur, vor allem seine gemischten und Männerchöre, weit stärker gerade auch ins Volk gedrungen ist. Diesem Umstand werden wir auch ein kleines Schubert-Denkmal in Leipzig zu verdanken haben, das, der Initiative des hiesigen Männerchors entsprungen, in den schönen Anlagen

des Albertparks seinen Platz findet und seine feierliche Grundsteinlegung am 18. November erfuhr. Der Urkunde möchten wir denn doch in unsrer Zeitschrift ein Plätzlein einräumen und lassen sie im Wortlaut folgen:

Am Vortag des 100. Todestages Franz Schuberts wurde der Grundstein zu diesem Denkmal des Fürsten der Lieder auf dem vom Rat der Stadt Leipzig zur Verfügung gestellten Platz gelegt. Darauf soll das Denkmal Franz Schuberts erstehen, dem Spender des „größten Erbreichtums an Musik" und dem Beglücker aller Volkskreise zum Dank, allen Deutschen im Ringen, ein Volk zu werden, zum Ansporn, der einigenden Kraft des deutschen Liedes zur Ehre, der Stadt Leipzig zur Zierde.

Leipzig, am 18. November 1928.

Der Leipziger Männerchor e. V.

Prof. Gustav Wohlgemuth, Ehrenchormeister. *Rechtsanwalt Dr. Max Teichmann, Vorsitzender.*

Man erkennt hieraus ohne weiteres, welche weit über das reine Künstlerische gehende Bedeutung dem schlichten Schubert zuerkannt wird. Der Männerchor unter Wohlgemuths ungebrochen frischer Leitung hat auch geradezu ein Schubert-Fest veranstaltet, das außer einer Morgenfeier im Gewandhaus nebst anschließender Grundsteinfeierlichkeit noch zwei Konzerte in der Thomaskirche und der Alberthalle brachte. Die zwei ersten Veranstaltungen waren lediglich Schubert gewidmet und brachten kleinere und größere Werke von ihm, unter ihnen, wohl als Kuriosität, einige Kanons aus der Frühzeit, die aber keine solche wirklich sind. Der zweite Teil des letzten Konzerts machte aber mit den Chören betraut, die der Männerchor zum 10. deutschen Sängerbundesfest in Wien vorgetragen hatte. Unter ihnen gab's wirklich Erfreuliches, vor allem zwei Chöre von Georg Kießig, und von ihnen — aus Des Knaben Wunderhorn — „Nachmusikanten", ein derart famoses, echt humorvolles Stück, daß man an ihm seine hellste Freude haben mußte. Die ziemlich ausgedehnte Komposition arbeitet mit wirklichen und aufs beste durchgeführten Einfällen, die jenseits aller Liedertfaelei stehen, dennoch aber im Männerchorgeiste gehalten sind, also gerade bringen, was die heutige Zeit auf diesem Gebiet verlangt. Ein von Wohlgemuth für Männerchor bearbeitetes Klavierlied „Allerlei Arbeit" von A. Szendrei trifft den Volkston glücklich und dürfte ziemlich allgemein bekannt werden, was bei Wohlgemuths sehr glücklichem „Der Garten" wohl bereits der Fall ist.

Das Gewandhaus feierte, wie schon gemeldet, Schubert in nicht weniger als fünf Veranstaltungen, von denen zwei dem Liederkomponisten gewidmet waren, die man zwei starken künstlerischen Gegensätzen, der Onegin (gemischte Vortragsfolge) und Wüllner (Winterreise) übertragen hatte; die Begeisterung war an beiden Abenden überaus groß. Der Riedel-Verein feierte Schubert mit dem schönen Stabat mater und der As-Dur-Messe, die denn doch noch entschieden bedeutender als die in Es-Dur, sehr schön gesungen unter Ludwigs Leitung, eine überaus warme Aufführung erlebte. Auch die zwar nicht tiefe, aber ungemein lebendige Jugendmesse in G-Dur, die das Credo in ein einziges Tempo zwingt, konnte man hören, geboten vom Universitätschor unter H. Hofmann, frisch und ungekünstelt, gewissermaßen ohne Hintergedanken: dazu gab's dann noch zahlreiche andere kleinere Werke, u.a. auch eine für Orgel bearbeitete Fuge, auf die man aber wirklich verzichten kann. — Im Gewandhaus dirigierten Busch und Walter, dieser vor allem Mahlers 3. Sinfonie, und zwar den ersten, sinfonisch unmöglichen Satz fast zahm ausgleichend, so daß der geradezu proletarische Charakter zurückgedrängt wurde. Der Erfolg war groß, wie man es nur begrüßen kann, daß gerade Walter Mahlersche Sinfonien bringt. Das Sopransolo sang R. Anday-Wien trefflich, während man ihre Arienvorträge (Händel und Mozart) weit tiefer einzuschätzen hat. Busch brachte, mit Serkin, vor allem Regers Klavierkonzerte, das — wir wohnten dem Konzert nicht bei — einen sehr starken Eindruck hinterlassen habe. Etwas Neues brachten die ganzen letzten Gewandhauskonzerte nicht mehr.

Im hiesigen Rundfunk konnte man den „Thomaskantor" von F. A. Geißler mit der Musik von C. Striegler hören, ein textlich und musikalisch derart von den Meistersingern abhängiges Werk, daß man weit stärker an diese als an — Bach zu denken gezwungen wird; einzelne, und zwar Hauptpersonen, decken sich geradezu. Von den textlichen Unmöglichkeiten sind einige denn doch zu arg. — Paul Kletzki wurde eine eigene Stunde gewidmet; in Gesängen und der Violinsonate op. 12 fast nichts als düstere Novemberstimmung. Der Komponist muß denn doch den Weg ins Freie finden. — Hinreißend sang Stägemann, auch in einem eigenen Konzert, international zusammengestellte Volkslieder; ein anderer Abend brachte, von Dresden aus unter Pembaur, schön zusammengestellte katholische Kirchenmusik bis und mit Palesrina, wie überhaupt viel Besonderes geboten wird. Vom Gewandhaus-Bläserquintett ist Kaspar Kummer, ein Zeitgenosse der Wiener Klassiker, mit einem überaus frischen Trio für Flöte, Klarinette und Fagott ans Licht gebracht worden.

Von Solistenkonzerten sei ein Abend erwähnt, in dem Hanna Petzold-Bachmann alte Gesänge mit Kammerorchester unter der stilsicheren Leitung von Dr. L. Landshoff mit einem biegsamen, sympathischen Sopran vortrug. Man hörte außer

Mozart, dem der zweite Teil gewidmet war, Stücke von Erlebach, Pergolesi, Gluck und dem Londoner Bach, von diesem auch eine Ouvertüre aus op. 18 im italienischen Stil, durchaus hervorragende Musik. A. H.

Im 4. Philharmon. Konzert begegnete man zum erstenmal in diesem Winter wieder Hermann Scherchen, dessen Königsberger Tätigkeit ihm aber bedauerlicherweise nicht mehr erlaubt, sich in dem bisherigen Umfange an der Leitung der Philharmon. Konzerte zu beteiligen. Wir hörten Cherubinis geist- und humorvolle Ouvertüre zu „Ali Baba oder die vierzig Räuber", Mozarts B-Dur-Klavierkonzert K. V. 450 mit Fritz von Bose als trefflichen Mozartspieler — die Reineckeschen Kadenzen doch sehr stilfremd —, Haydns in letzter Zeit wieder mehrfach gespielte „Abschiedssinfonie", ein eigentümliches Werk mit seinen unwirschen, kläglichen und mechanisch leiernden Themen, ferner Regers Romantische Suite nach Eichendorff op. 125, von starkem Stimmungszauber im Notturno, die beiden andern Sätze aber doch bereits verblaßte Romantik, wie denn überhaupt Reger mit Eichendorff wenig Gemeinsames hat. Dazu fehlt ihm vor allem das wunderbare, metaphysisch beseelte Naturgefühl des Dichters. — Das gleiche gilt auch von Richard Strauß, dessen Tageszeiten op. 76 man sehr schön in einem Konzert des Leipziger Lehrergesangvereins unter Günther Ramin hören konnte. Da bleibt denn auch das meiste beim Äußerlichen stehen; so kann es sich Strauß z. B. nicht versagen, bei den Worten „es schweifen leise Schauer wetterleuchtend durch die Brust" ein kleines Gewitter zu inszenieren. Was er aber Reger voraus hat, ist ein auch jetzt noch sehr frischer Naturburschenton, und wenn er das Ganze in einer herzlichen Volksliedweise ausklingen läßt, so ist man wieder ganz versöhnlich gestimmt. War's auch kein Eichendorff, so doch wenigstens ein Stück Natur. Daß man im übrigen auch hier Schubert feierte, versteht sich. Von den vier gebotenen Chören hinterließen „Gesang der Geister" (mit tiefen Streichern) und „Grab und Mond" besonderen Eindruck; weniger wertvoll war eine zu Anfang gespielte fast unbekannte Orchesterouvertüre in D-Dur. Den Schluß des Konzertes bildeten die sehr wirkungsvollen Variationen über Prinz Eugen mit Bläsern und Schlagzeug von Sekles. — Besondere Schubert-Feiern veranstaltete u. a. Kapellmeister Otto Didam, so im Kaufhaus — Lieder, Männerchöre mit Instrumenten, Gitarrenquartett — dann, mit seinen Arbeiterchören, in der Alberthalle. Man kann nicht sagen, daß das besondere Klangwesen der Schubertschen Musik Arbeitersängern mit mehr elementaren als gepflegten Stimmen gemäß ist. Um so anerkennenswerter ist das redliche Bemühen, mit dem hier fast vollständig die schönste Messe Schuberts, die in As-Dur, Teile aus der unvollendeten Osterkantate „Lazarus" und Chöre aus „Rosamunde", dazu Ouvertüre und Ballettmusik, geboten wurden. Und man war überrascht, welch starke, lebendige Eindrücke im Ganzen erzielt wurden. In Hedwig Didam-Borchers (Sopran), Dorothea Schröter (schöner, klangvoller Alt), Hanns Fleischer (Tenor) und Paul Podehl (Baß) hatte man gute Solisten, kurz die Arbeiter können stolz auf ihre Schubert-Feier sein. — Stellte hier wie bei den Lehrern das Leipziger Sinfonieorchester seinen Mann, so beeinträchtigte es leider eine chorisch teilweise sehr schöne Aufführung von Händels „Israel in Egypten" durch ein lahmes und lässiges Musizieren, das man ihm angesichts seiner besonderen Leistungen in letzter Zeit nicht verzeihen kann. Bedauerlicherweise hatte sich der Riedel-Verein unter Max Ludwig wieder jener den Charakter des Werkes verkennenden Bearbeitung bedient, in der man das Werk schon vor 6 Jahren von ihm hörte. So fallen etwa ein halbes Dutzend Chorstücke weg, darunter gerade auch jene, die in ihrer strengen, fast mittelalterlichen Kontrapunktik das Wesen des alttestamentlichen Gottes versinnbildlichen, und dafür werden nicht hereingehörende Arien eingefügt. Man sollte doch nun endlich den Mut für die Originalfassung aufbringen! Gut gewählt waren die Solisten, vor allem M. Peiseler-Schmutzler (Sopran), ferner E. Hartwig-Correns (Alt), Karl Bovensiepen (Tenor), Prof. A. Fischer und A. Kase (Bässe). — Erfreulichste Eindrücke hinterließ eine Opernaufführung — von Gesangsschülern des Konservatoriums — von Wolf-Ferraris entzückend Neugierigen Frauen, eines der geistvollsten Opernwerke der neueren Zeit. Man hörte hoffnungsvoll schöne Stimmen, gespielt wurde naturgemäß noch etwas steif, im ganzen aber doch sehr wacker und das Konservatoriums-Orchester unter Dr. Max Hochkofler verdient ganz besonderes Lob für die lebendige Elastizität, mit der das ganz und gar nicht leichte Werk gegeben wurde. Dramatische Leitung: Prof. August Proft.

Von kleineren Konzerten sei ein Ur- und Erstaufführungsabend des Genzel-Quartettes erwähnt. Hannes Bauer zieht in seinem Streichquartett (Urauff.) die Kräfte aus einem gelegentlich geradezu verzweifelten Subjektivismus, der, wie etwa in dem schmerzlichen Adagio oder dem wilden dritten Satz, kraft seiner Intensität den Hörer packt, zugleich in ihm aber das Bewußtsein erweckt, daß sich derartige Werke in einer Zeit, die auch in seelischer Beziehung wieder nach allgemein gültigen Gesetzen strebt, denn doch überlebt haben. Ziemlich nichtssagend waren Malipieros „Rispetti e Strambotti" (Komplimente und verliebte Reimchen), sentimentale lyrische Ergüsse mit einer quasi verrutschten Stimmführung — man muß doch modern sein — Märschchen, Gestikulationen u. a. Ein A-Moll-Quartett op. 33 von

Dohnányi fesselte besonders durch einen Variationensatz mit einem schlichten, frommen Thema von edler Gefühlsreinheit. Das Quartett spielte ausgezeichnet. — Sympathische, aber denn doch gar zu einfache englische Lieder von Ch. T. Griffes und A. Pliss, dann Lieder von Franz und Wolf sang frisch und natürlich Elisabeth Zulauf. Der Begleiter Franz Dorfmüller spielte mit guter Technik Sachen von Hindemith, Bartok und Poulenc, ohne damit Eindruck zu machen. Ebenfalls keinen Eindruck hinterließ das robuste, poesielose „Klaviertraining" von Eleonor Spencer (u. a. Brahms und Schumann), während hingegen Stefan Auber (Mitglied des Dahmen-Quartetts) durch sein grundmusikalisches, fein kultiviertes Cellospiel (Boccherini, Tschaikowsky, Hindemith op. 25 u. a.) lebhaften und begeisterten Beifall fand. W. Weismann.

Das Guarneri-Quartett ließ sich nach längerer Pause wieder in Leipzig hören. Bei dieser ausgezeichneten Vereinigung bestehen ein glühendes Temperament und vor allem eine geradezu betörende Klangschönheit, an der die vier kostbaren Instrumente aus der Sammlung von Emil Herrmann nicht geringen Anteil haben. Den Höhepunkt des Abends bildete die köstliche Streich-Trio-Serenade Beethovens. Während dem eingangs gespielten Haydnschen G-Dur-Quartett noch zu viel Unruhe anhaftete, wurden in dem abschließenden D-Dur-Quartett Borodins — dankbares, aber sich bedenklich dem Edelkitsch näherndes Werk — wahre Klangorgien gefeiert. —dt.

Von den sechs kurzen Sätzen einer Suite W. 64a, von H. Ambrosius, die im ersten Konzert des von Barnet Licht gegründeten und umsichtig geleiteten Arbeiter-Kammerorchesters in Uraufführung geboten wurde, waren die mittleren — eine rhythmisch feingearbeitete Musette, eine humorvolle Bourrée und eine feierliche Sarabande — am hübschesten gelungen. Die anderen Sätze des im alten Stile gedachten Werkes besagten besonders im Hinblick auf die thematische Erfindung nicht viel. Neu für Leipzig war aus der Spielfolge wohl noch ein saftvolles Geigenkonzert (B-dur) von Karl Stamitz, das in Dr. Hans Mlynarczyk einen ausgezeichneten Mittler hatte. Das in einzelnen Stimmen durch Berufsmusiker ergänzte Orchester hat seit vorigem Jahr offenbar fleißig weiter geübt. n.

Motette in der Thomaskirche:

19. Okt.: Bach: Präl. u. Fuge e-moll — „Singet dem Herrn".
26. Okt.: Lübeck: Präl. u. Fuge d-moll — Bach: „Der Geist hilft". Schütz: Deutsches Magnificat.
2. Nov.: Raphael: op. 22. Partita über den Choral „Ach Gott, vom Himmel sieh darein." — A. Mendelssohn: Motette zum Reformationsfest op. 90.
9. Nov.: Bach: Dorische Toccata und Fuge — „Fürchte dich nicht". Schütz: Motette aus d. Musikal. Exequien.
16. Nov.: Bach: Präl. u. Fuge a-dur — „Jesu, meine Freude".
22. Nov.: Schütz: Choralbearb. „Wir glauben all". — Musikal. Exequien. (Eine sehr eindrucksvolle, klangschöne Auff. des herrlichen Werkes.)

Auch in diesem Winter veranstaltet Gg. Winkler in der Andreaskirche seine beliebten Orgelvorträge unter Hinzuziehung einheimischer und auswärtiger Solisten. Von zeitgenössischen Werken kamen solche von Ernst Müller, F. Meyer-Ambros, L. Behrends, Th. Raillard, F. W. Karl, L. Penzlin und Marteau zur Aufführung.

DRESDEN. Oper. Im Rahmen eines Einakter-Abends, dessen wertvollste Gabe Puccinis lustige Musikkomödie Gianni Schicchi war, erlebte hier in Gestalt einer „lyrischen Episode" oder eines „musikalischen Stimmungsbildes", betitelt „Schneevogel", die erste Oper eines amerikanischen Komponisten auf deutschem Boden ihre Aufführung. Eine Angelegenheit, die nicht ganz ohne politischen Hintergrund war, sofern sich der Komponist Theodore Stearns einflußreicher amerikanischer Gönnerschaft erfreut und übrigens, wie verlautet, schon ein abendfüllendes Bühnenwerk mit dem bemerkenswerten Titel „Atlantis" in petto hat! — Seinem „Schneevogel" dürfte aber ein nur kurzes Bühnenleben beschieden sein. Die kleine Handlung mutet wie eine Feerie an: ein junger Prinz findet ein auf eine Insel verschlagenes liebliches junges Mädchen in Schnee und Eis und verliebt sich in sie. Sie aber wird als Opfer eines Mißverständnisses von Kriegern, die ihren ermordeten König rächen wollen, erschossen. Eine dramatische Harmlosigkeit, die vielleicht bezeichnend für die Mentalität weiter Kreise in Amerika ist? Die Musik unterstreicht die Sentimentalität der szenischen Vorgänge und Gefühlsergüsse nicht ohne Geschick, trägt den Stempel Liszt-Wagnerischer Einflüsse, ist aber recht geschmackvoll instrumentiert.

Einer der bemerkenswertesten Musikabende der Konzertzeit war der, den Richard Buchmayer im Tonkünstlerverein der Klaviermusik alter Meister widmete, auf dem er unbestrittene Autorität ist. Es war gewissermaßen eine Ergänzung und Fortsetzung zu einem historischen Konzert, das er im Jahre 1926 gab. Buchmayer spielte annähernd vierzig Musikstücke. Da waren vertreten: Weckmann, Tunder, Georg Böhm, Ritter, Kuhnau — mit der ergötzlichen Historia vom Streit zwischen David und Saul — u. a. m. Aber es fehlten auch altenglische, altfranzösische und altitalienische Meister und natürlich auch — Bach nicht! Und mit feinstem künstlerischen Geschmack hatte Buchmayer das Programm so zusammengestellt, daß es auch Abwechslung im Charakter der Tonstücke bot, kurz, daß keine Ermüdung eintrat. Der Abend gestaltete sich also sogar zu einem kurzweiligen und auch Hörer erfreuenden, die nicht „von der Fakultät" waren.

Zur Nachfeier des 100jährigen Jubiläums der Technischen Hochschule veranstaltete Prof. Otto Richter mit dem Philharmonischen Orchester und dem Kreuzchor und unter Mitwirkung Dr. Waldemar Staegemanns und Dr. Alfred Chitzs (Begleitung) ein großes Konzert unter dem Motto „Vivat Academia!" — Also ein Abend „Studentenmusik". Brahms mit seiner Akademischen Festouvertüre eröffnete ihn. Liszt mit einer so gut wie vergessenen Orchester-Humoreske mit Chor über Gaudeamus, 1870 für Jena komponiert, beschloß ihn. Das letztere ein Werk, das mehr rauschend festlichen, als humoristischen Charakter trug. Dazwischen wurden einige neuzeitliche Männerchöre und Sologesänge geboten. Als interessanteste Gaben aber einige Nummern alter Musik! Zunächst von Joh. Herm. Schein die köstlichen G'stanzeln vom Abt und seinen Klosterbrüdern mit Chor. Dann Stücke aus einer „Studentenmusik" von Joh. Rosenmüller und zum dritten auch Studentenlieder aus den „Neuen Arien" von Adam Krieger, die mit ihrer kernhaften Melodik und den lustigen, dem Sa, sa, sa .... des Chors folgenden Orchester-Ritornellen zündend einschlugen. Urdeutsche, urgemütliche Musik!

O. Schmid.

BREMEN. „Doge und Dogaressa". Musikalische Bühnendichtung in 2 Akten von Ludwig Roselius. Erstaufführung.

Der Komponist ist sein eigner Textdichter. Die Handlung spielt in Venedig um 1354. Eine gleichnamige Novelle von E. T. Hoffmann und ein Trauerspiel „Marino Falieri" haben den Stoff geliefert. Der neu erwählte Doge Falieri hält in Venedig seinen Einzug. Er, dem „Rat der Zehn" nicht genehm, fällt einer Verschwörung zum Opfer. Anlaß dazu bilden zwei Liebesaffären, die gleichzeitig Gerippe und Kern des Stückes darstellen. Ansätze zu tragischer Größe und der Wille, Charaktere auf die Bühne zu stellen, sind vorhanden. An sich ein Text, der sich fürs Theater wohl eignet.

Was der Musik ihren hohen Wert verleiht, ist die absolute innere Wahrhaftigkeit, mit der sie konzipiert ist. Sie ist mit warmem Herzblut geschrieben und geht darum auch zu Herzen. Tagesmode kennt sie nicht. Mit Wagnerschem und Straußschem Orchester untermalt und deutet sie seelische Vorgänge erweiternd (Leitmotiv) aus, ist lyrisch und dramatisch gleich fesselnd. Daß diesem Erstlingswerk des 26jährigen Komponisten Mängel anhaften, ist entschuldbar. Sie liegen in erster Linie in der zu großen musikalischen Breite. Der Dialog erscheint nicht konzentriert genug und wirkliche Höhepunkte der Handlung werden zu lang ausgekostet. Mag der Orchesterklang noch so schön sein, die blühende Melodik noch so edel und rein, ein Zuviel ermüdet doch schließlich den Hörer, der im Theater dauernden Fluß des musikalischen und dramatischen Geschehens erwartet. Trotz alledem ein bedeutendes und hocherfreuliches Werk, das seinen Weg machen wird. Der Erfolg war sehr groß. Bühnenbilder und Regie (Int. Dr. Becker) vortrefflich. Die Darsteller gaben ihr Bestes, und A. Kienzls Orchesterleitung war meisterhaft.

Dr. Kratzi.

BAMBERG. Die Ortsgruppe Bamberg des R. D. T. M. trat Anfang November unter Mitwirkung des Bamberger Streichquartetts mit ihrer ersten Veranstaltung an die Öffentlichkeit. An der Spitze der gebotenen Werke stand ein mit reichem Beifall aufgenommenes Sextett, für 3 Violinen, Viola und 2 Celli von Franz Berthold, von dem Komponisten selbst als „romantisch" bezeichnet. Ein formal festgefügter, wohlklingender 1. Satz eröffnet das Werk; dann folgt das in Klang schwelgende Adagio, ein „Impromptu", das etwas an Wagner, Bruckner und Strauß erinnert, den Schluß bildet ein mehr modernes Scherzo, das denn auch später entstanden ist. — Völlig anders geartet ist die im Ausdruck oft originelle „Fantasie für Streichquartett" von Wilhem Matthes, die fast losgelöst von aller Tonalität und Form und ohne Bezogenheit und Verarbeitung der Themen dem Hörer nicht geringe Schwierigkeiten bereitet. Die Gefahr des Auseinanderfallens liegt sehr nahe. Die Einführung eines choralen Themas läßt an eine programmatische Auslegung denken. — Modern ist auch das Streichquartett von Alfred Küffner, motivisch wohl gearbeitet und in den einzelnen Sätzen durch die Wiederkehr früherer Themen gut verbunden. Ein kraftvoller 1. Satz, ein Scherzo mit höchst originellem Trio, ein überleitendes Rezitativ ein 4. Satz mit starken Stimmungsgegensätzen und ein etwas trockenes Finale mit regelrechter Fuge sind die Bestandteile der suitenartigen Komposition, die durchaus streichermäßig erfunden ist und trefflich klingt. Dem Komponisten wurde reicher Beifall zuteil, nicht minder den ausgezeichneten Leistungen der Herren Schürer, Bauer, Dr. Kunkel u. Knörl, zu denen sich im Sextett noch Frau Dr. Kunkel (Cello) und Prof. Hild (Geige) als tüchtige Helfer gesellten.

Prof. Max Schmidtkonz.

DÜSSELDORF. Uraufführungen.

Man muß unserm musikalischen Generalissimus Hans Weisbach ein großes Interesse für das zeitgenössische Schöpfertum verschiedenster Einstellung zugestehen. Er scheut laut Winterprogramm auch vor problematischen Dingen nicht zurück, wenn schon seine ganz natürliche, gefühlssichere Musikalität dem unfruchtbaren, hirnverpflichteten Experiment erfreulicherweise recht fern steht. — Von Julius Weismann hob er das neue Violinkonzert mit der vorzüg-

lichen Geigerin Riele Queling mit großem und schönem Erfolg aus der Taufe. Das Werk offenbart wieder alle Vorzüge seines geistigen Erzeugers wie Sinn für eine klare, lebendige Form, edles Pathos, warmblütige Kantabilität und einfällige Thematik. Weismann verleugnet weder dessen Verwurzelung in der Nachromantik, noch seinen Willen zur funktionalen Gesetzmäßigkeit. Starkes, vitales Strömen ist ja nicht Weismanns Sache, eine mehr feinsinnige denn elementare Musik, aber echt und ehrlich, ungemein gekonnt, mit einer besonders in die Augen springenden Passacaglia. Die vier Sätze: Tempo di Marcia, danza notturna, Passacaglia und Rondo ergaben ein schönes, geschlossenes Bild, der Komponist wurde sehr gefeiert. Dem Konzert ging ein Weismann-Abend als Einführung im Hause Weisbachs voraus, wo die Solistin des Konzerts vor einem größern Kreise Musikfreunde mit dem Komponisten am Flügel und der Altistin Maria Philippi verschiedene Werke, wie die feinpoetische a-moll-Sonate, und Lieder mit Triobegleitung vortrefflich interpretierte. Derartige gemeinschaftsbildende Musiken sollen vor neuen Werken zwecks Fühlungnahme und Einführung in Wollen und Stoff häufiger stattfinden.

Im ersten Kammerkonzert machte der Meistersolist Paul Grümmer samt seinem geradezu idealen Kammer-Streichkörper mit einer Haydnschen Uraufführung bekannt. Es handelt sich um ein Nocturno in F-dur für zwei Violinen, Flöte, zwei Hörner, zwei Bratschen, Cello und Baß. Die Bekanntschaft lohnte, der gut abgestimmte Tonkörper musizierte wahrhaft köstlich in Klang und edlem Geschmack und ließ die Vorzüge des Adagio sowie des geistvoll spielerischen Finalsatzes voll zur Geltung kommen. Auch die übrigen Darbietungen, darunter ein Gambenkonzert von Tartini und Bachs Brandenburgisches Nr. 6 mit vier Gamben, bescherten reine, köstliche Genüsse.

Der Oper unter dem neuen Generalintendanten kann man regen Arbeitsfleiß nicht absprechen. Manche tüchtig erarbeitete, in musikalischer und szenischer Hinsicht gleich einprägsam gestaltete Oper wurde geboten. Zu einer einheitlichen Stilbehandlung und künstlerisch durchgebildeten Ensembleform bedarf es noch eines Mehreren in der Richtung musikalisch bewanderter Führung. An einer großen Kraft werden wir kaum vorbeikommen. In dem Zyklus „Junge Bühne" wurde als halbe Uraufführung Hermann Reutters Kammeroper „Saul" an Hand der Neufassung herausgebracht, die auf dem Baden-Badener Kammermusikfest als stärkstes Werk auffiel. Auch in dieser Neufassung bleiben die prinzipiellen Stilforderungen eines an sich noch recht experimentellen Versuchs unberührt. Das Stichwort heißt: Konzentration auf absolut Musikalisches im Gesanglichen der nur zwei vokalen Partien und der musikalischen Verankerung. Reutter hat zweifelsohne als szenischer Musiker etwas zu sagen, wenn schon viel dürre Konstruktion mit unterläuft, geradezu Hörfeindliches. Aber es gibt denn doch Partien, wie die Saulsche Vision bis zur Erscheinung Samuels, auf einer Passacaglia aufgebaut, die aufhorchen lassen. Daß überhaupt die Möglichkeit der Verquickung szenischer mit absolut musikalischen Belangen sehr fraglich erscheint, wenigstens nur in einer Verschmelzung im Sinne eines noch zu schaffenden dritten Typus zu denken ist, bewies dieser zwiespältige Versuch. Die Aufführung hatte Hand und Fuß, Charlotte Boerner als Hexe (fallsüchtige Bauernmagd) und Berthold Pätz als Saul schufen starke dramatische Eindrücke. Jascha Horenstein und Dr. Friedrich Schramm bildeten das musikszenische Regiepaar. E. Suter.

HAGEN. „Vogelscheuchen". (Uraufführung). Pantomime mit Worten von Hanns Frömbchen. Musik von Karlheinz Gutheim.

Eine Parodie, mit Ironie und Spott gewürzt, manchmal das Triviale streifend. Gutheims Musik berührt leicht die genannten Faktoren, ist sehr viel bejahender, objektiver mit leicht expressionistischem Einschlag. Unsere Kammertanzbühne unter der Leitung von Inger v. Tramp ist sehr gut und gab das Werk in seiner Art vorzüglich wieder. Tänzerisch haben die einzelnen Personen Prinzessin (I. v. Tramp), armes Mädchen (D. Böhm), Ritter (Günter Heß), armer Irrer (F. Coolemans), Gehenkter (O. Osthoff) und Betrunkener (H. Fangmann) wenig zu geben. Die Wirkung liegt zum großen Teil mit in der Ausstattung, für die Prof. Schlemmer, Dessau, zeichnete. Sie war aus dem Intellekt rein auf den Effekt eingestellt. Es läßt sich aber auch nichts anderes daraus machen. Karlheinz Gutheim dirigierte seine Musik gewandt. Als Experiment betrachtet mag das Werk gelten, ist im übrigen aber nicht mehr als eine nette Unterhaltung. H. M. Gärtner.

HAMBURG. Unser Musikleben hat, indem man für diesen Winter die Philharmonischen um zwei, die Sinfoniekonzerte gar um acht verminderte, ein etwas anderes, beinahe könnte man sagen erfreulicheres Ansehen gewonnen. Man sieht nicht nur wieder vollere Säle in den Papst-Konzerten, auch für die Programmzusammenstellung scheint eine beschränktere Wahl nicht unvorteilhaft zu sein, denn schließlich sieht man gerade doch an den reichbestellten Konzerten, daß der Bestand wirklich lebendiger und allgemeiner interessierender Musik nicht eben allzu groß ist. Außerdem bleibt jetzt etwas mehr Raum, um auswärtige Dirigenten anzuziehen und dem Orchester auswärtige Unternehmungen in größerem Ausmaße zu ermöglichen. So erschien im Rahmen einer Serie von Bechstein-

Stipendien-Konzerten Otto Klemperer mit einer hinreißenden Bruckner-Aufführung, und als Leiter eines Konzerts der Pianistin Charlotte v. Recsey, die sich in Bortkiewicz' farbenreichem B-Dur-Klavierkonzert sowie mit einem späteren Klavierabend als eine höchst beachtenswerte Vertreterin ihres Instruments auswies, Prof. Ernst Wendel, der uns Beethovens Achte überaus frisch und zündend übermittelte.

Mancherlei Neues ist uns diesmal von Dr. Muck in den Philharmonischen Konzerten zugedacht worden, darunter die Uraufführung eines Klavierkonzerts von Georg Göhler. Das frisch zupackende, fast pfitznerisch eigenwillig beginnende Werk, das sich als glänzend aufgebautes, systematisch durchgearbeitetes, immer aber auch modern geprägtes rechtes Musizierkonzert auswies, fesselt in einer rasch hergestellten Hochspannung vom ersten bis zum letzten Takt. Mag auch der Aufwand vielleicht nicht immer dem Inhalt entsprechen, mag auch im letzten Satz die Grenze des in einem guten Konzert Möglichen, um nicht zu sagen Trivalen, nicht allzu fern gestreift werden, so freut man sich doch an diesen wirklich erfundenen, glänzend entwickelten, nirgends erklügelten oder errechneten musikalischen Einfällen, die dem Werk seine den herzlichen Erfolg rechtfertigende Lebendigkeit und Frische geben. Georg Bertram spielte den in wirkungsvoller Wechselseitigkeit dem Orchester eingefügten Klavierpart, obwohl noch vom Blatt, in überzeugender Einfühlung, mit jenem künstlerischen Schwung und der poetisierenden Farbigkeit, die sein Spiel auszeichnet. Dr. Göhler, der sein Werk persönlich leitete, führte uns zuvor noch Händels von ihm für den Konzertgebrauch eingerichtete Trauermusik aus „Alcina" als reizvollen Auftakt des Konzerts vor. Erstmalig brachte Dr. Muck Carl Prohaskas Passcaglia, eine edle, tief und echt musikalisch empfundene Musik, die nur unter ihren etwas zu weiten Ausmaßen leidet, Leos Janaceks Sinfonietta für Orchester, — wohl lediglich eine Ehrenbezeugung für den unlängst verstorbenen Komponisten; zum dritten erschien G. v. Keußlers neuestes Werk, „Das große Bildnis", dessen gedankliche Tiefengehalte hier fast noch mehr als sonst bei Keußler nicht leicht zu enträtseln sind, wenn es nicht der Musik gelänge, das erlösende Wort zu sprechen. Emmy Neiendorff sang die Alt-Partie; sonst erschienen als Solisten in diesen Konzerten Alfred Hoehn mit der glänzenden Wiedergabe von Strauß' Burleske, Gregor Piatigorski, sowie Flesch und Feuermann, die in Dvoraks Cello-Konzert bzw. Brahms Doppelkonzert höchste musikalische Genüsse vermittelten. Den Schubert-Tag beging man mit der Unvollendeten; im übrigen bleiben die ausgiebigen Schubert-Huldigungen den Gesangs- und Klaviersolisten überlassen, die in der üblichen Weise reichlich damit aufwarten. Berta Witt.

ELBERFELD. Aus der Messe in G von Wolfgang Fortner. Uraufführung durch die Elberfelder Kurrende.

Der 21jährige Grabner-Schüler W. Fortner, Leipzig, hatte mit den 4 Teilen (Kyrie, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei) seiner G-dur Messe einen außerordentlich großen Erfolg. Jeder der 4 Sätze hat den unmittelbaren Ausdruck stärkster Verinnerlichung und des persönlich Gefühlsmäßigen, wodurch der unbefangene Zuhörer aufs Tiefste ergriffen wird. Die musikalische Bearbeitung ist durch eine dem Text fein abgelauschte Melodik und vorsichtige Verwendung auch moderner harmonischer Ausdrucksmittel charakterisiert. Nach dem Vorbilde des altchristlichen Wechselgesanges ist das Kyrie ein Rufen zu Gott aus tiefer Not zwischen Vorsänger (Solist) und Gemeinde (Chor). Ergreifend wirkt in dem feierlichen Sanctus die Doppelfuge, welche am Schluß in glänzender Weise beide Themen — pleni sunt coeli und Osanna — gleichzeitig in meisterhaftem Satz erklingen läßt. An den ernst-feierlichen Klang des Benedictus für 4stimmigen Männerchor schließt sich die strahlende Osanna-Fuge. Das Sopran-Motiv des überaus stimmungsvollen Agnus Dei erklingt fugenartig durch alle Stimmen; aus dem gedämpften Miserere steigt das ebenfalls fugenartig bearbeitete 2. Motiv hervor und mündet in einen Klagegesang aus. Das „Dona nobis pacem" haucht in zartesten Klängen aus.

Dank auch einer vorzüglichen Aufführung hatte das meisterhafte Werk in allen 4 Teilen eine selten tiefgehende Wirkung. H. Oehlerking.

KIEL (Fortsetzung). Kurth Thomas: Serenade für kleines Orchester op. 10. (Uraufführung im 1. Sinfoniekonzert unter Fritz Stein).

Der Komponist hat hier seit den oft wiederholten Aufführungen seiner großen 8stimmigen a-cappella Chorwerke (Messe, Psalm, Passion) eine feste und treue Gemeinde. Auch als Orchesterkomponist hatte er nun Erfolg. Die Serenade (Dauer etwa 20 Minuten) hat fünf Sätzchen, deren Sinn ohne weiteres verständlich wird als: Anmarsch der Musikanten, Ständchen (Thema mit Variationen), ein Tänzchen (Scherzo mit Trio), Zwiesprache, und nach ungeduldigem Hineinplatzen der Gefährten, Abzug. Das alles ist nun nicht einfach impressionistisch untermalt. Die Plastik und beziehungsreiche Verarbeitung der Themen führt auch zu einer abgerundeten und geschlossenen Form. Ein lustiges Beispiel für viele: Der Abmarsch verwendet als Thema die Umkehrung des Anmarschthemas. Das sich groß gebärdende kleine Orchester, in dem als Humorist die Posaune eine betonte Rolle spielt (es ist halt eine moderne Serenade!), klingt farbig, auch harmonisch sehr reich. Im ganzen: eine zugleich unterhaltsame und musikalisch wertvolle Gebrauchsmusik.

Kurt Atterberg: „Per Swinaherde", Pantomimisches Ballett nach dem Andersenschen Märchen „Peter, der Schweinehirt." Reichsdeutsche Uraufführung.

Zum Kulturprogramm der Stadt Kiel gehört seit langem der geistige und künstlerische Güteraustausch mit Skandinavien. Auf mehreren skandinavischen Musikfesten der letzten Jahre hat hier insbesondere der schwedische Komponist Kurt Atterberg festen Fuß gefaßt (mehrere Sinfonien). Seine letzte G-dur-Sinfonie hat bekanntlich im Vorjahre bei einem internationalen Schubert-Preisausschreiben in Amerika den großen Preis heimgetragen. Nun übernahm das Stadttheater Kiel die Aufführung seines neuen Märchenspiels. Die Musik verrät die gleichen Eigenschaften und Vorzüge, wie die Sinfonien: klargeprägte, weitgespannte und melodiöse Themen, sehr gewandte und flüssige Verwendung im polyphonen Satz, sowie leuchtender und farbenreicher Orchesterklang. Wenn man will, kann man Verwandtes mit R. Strauß und Debussy heraushören. Der Eindruck, daß Atterberg eine echte, vollblütige Musikanten-Begabung und bedeutendes tonsetzerisches Können besitzt, wird dadurch nicht beeinträchtigt. Sehr reizvoll sind in den freien dramatischen Ablauf der Musik gebundene Formen eingestreut (Gavotte, Menuett, Walzer, Volkstanz). Sie hat, durch die Art der Themenbehandlung, neben der Bühnenhandlung so viel sinfonisches Eigenleben, daß sie auch für sich allein ihre Wirkung behalten würde.

Die Güte der von Kapellm. Gahlenbeck geleiteten Aufführung trug Wesentliches zum Erfolg bei. Die Einstudierung der Bühnenhandlung bewies bedeutende choreographische und tänzerische Fähigkeiten der neuen Ballettmeisterin Hilde Brumof. Paul Becker.

EISENACH. Der „Bachverein" bot Anfang September die „Kunst der Fuge". Die großartige Wirkung des Werkes an sich vermochte durch die sehr ungleichwertige Aufführung nicht beeinträchtigt zu werden. Vorzüglich war Anna Linde (Berlin) in ihren beiden Cembalo-Canons. In der 17. Fuge gesellte sich ihr Prof. Wilhelm Rinkens (Eisenach) als nicht ganz gleichwertiger Partner bei. Die künstlerische Persönlichkeit Rinkens' findet zu Bach keinen Weg; darunter litten auch die beiden Orgelkanons und der Schlußchoral, die Rinkens spielte. — Das Weimarer Reitz-Quartett vermochte auch nicht restlos zu befriedigen; die Vereinigung ist zu ungleichwertig in ihrer Zusammensetzung, nicht immer ist der Ton deshalb ganz edel. Die Leitung hatte Herr Studienrat Freyse. Wenn man rückhaltlos und freudig die Arbeit und Mühe der Organisation der Aufführung anerkennt, so muß man im gleichen Maße rückhaltlos die Dirigentenleistung Herrn Freyses ablehnen. Herr Freyse ist kein Orchesterdirigent; die technischen Voraussetzungen des Orchesterleiters erfüllt er nicht. Die meisten der Orchesterfugen klangen deshalb dick und unedel; dazu kommt die Tempoüberhastung einiger Stücke. — Die „Kunst der Fuge" ist ein Heiligtum. Deshalb sollten sich nur diejenigen an ihre Interpretation wagen, die innerlich zutiefst von ihrer Berufung dazu überzeugt sind. Joachim Bergfeld.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 17. Deutsche Bachfest der Neuen Bachgesellschaft wird 1929 in den Tagen vom 8.—10. Juni in Leipzig stattfinden. Es wird zugleich eine Erinnerungsfeier an die vor 200 Jahren erfolgte erste Aufführung der Matthäuspassion sein und an das vor 25 Jahren in Leipzig stattgefundene 2. Deutsche Bachfest. Die Leitung des Bachfestes liegt in den Händen des Thomaskantors Karl Straube. — Die Neue Bachgesellschaft hat an Stelle des verstorbenen Hermann Abert Prof. Siegfried Ochs zum stellvertretenden Vorsitzenden gewählt und an dessen Stelle Prof. Dr. Max Schneider (Breslau) in den Vorstand gerufen.

Das nächstjährige Brahmsfest findet im Mai in Jena statt. Ausführende: Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern, Ossip Gabrilowitsch (Klavier) und einheimische Kräfte.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Hamburg hat sich unter dem Vorsitz von Frau Else Wolde-Flach eine Vereinigung Hamburger Tonkünstlerinnen für Neue Musik gebildet. Der erste, stattgefundene Musikabend vermittelte Werke von Manikowsky, Wellenkamp, Kaufmann, Scheffler, Woyrsch, Philipp, Krohn, Pfohl, Wolde-Flach u. Weigmann.

In Berlin hat sich ein Ausschuß für die Gründung eines Elisabeth-Caland-Bundes zur Förderung der Calandschen Klavierlehre gebildet.

Anläßlich der Wiener Schubertfeiern fand vom 25. bis 28. November ein internationaler Kongreß zur Schubertforschung statt.

Der Bund deutscher Orchestervereine (Liebhaberorchester) hat seinen Sitz nach Berlin verlegt.

Vergangenen Herbst wurde in Reykjavík, der Hauptstadt Islands, ein „Bund Isländischer Künstler" gegründet, der etwa 40 der namhaftesten isländischen Dichter, Musiker und Bildkünstler, sowohl im Auslande wie Inlande, vereinigt. Der Vorstand, dem ein Senat zur Seite steht, besteht aus dem Dichter Gunnar Gunnarsson (Vorsitzender), dem Dirigenten und Komponisten Jón Leifs (Schriftführer) und dem Bildhauer Gudmundur Einarsson. Der isländische Kultusminister hat dem Bunde die staatl. Anerkennung mit den Rechten einer Akademie zugesagt.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

Das Jenaer Konservatorium (Dir.-Prof. Willy Eickemeyer) war, laut Jahresbericht, im vergangenen 15. Unterrichtsjahr von 307 Schülern besucht. 8 Se-

minaristen unterzogen sich mit Erfolg dem Examen des Direktorenverbandes deutscher Konservatorien und Musikseminare. 9 Vortragsabende fanden statt. Die Stadt Jena bewilligte 1200 RM. für Freistellen. Im 16. Unterrichtsjahr wird für alle Schüler die Eitzsche Tonwortlehre eingeführt.

Über die Städt. Singschule in Bochum Direktor: Konrad Sarrazin) ist ein ausführlicher Bericht erschienen, der die Gründung (1922), Einrichtung und Arbeit derselben behandelt.

Aus dem Jahresbericht 1927/28 des Konservatoriums der Musik Hagen i. W. (Direktor: Otto Laugs) entnehmen wir: Als neue Lehrkräfte wurden verpflichtet Heino Klein für künstlerisches Lautenspiel, Otto Siegl für Theorie, Komposition usw., K. A. Richter für Violine, Rich. Thomas für Fagott, W. Blauel für Orgel und Klavier. Das Musikseminar hat eine vollständige Neugestaltung nach den ministeriellen Verfügungen erfahren. Sämtliche Schüler, die sich den verschiedentlichen Musiklehrerprüfungen unterzogen, bestanden dieselben. Der von Otto Laugs aus Studierenden gegründete Kammerchor konnte ausgedehnte Erfolge buchen. „Die Anstaltsleitung legt keinen Wert auf Quantität, vielmehr auf Qualität des Schülermaterials.“

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Heinr. Grünfeld, der ausgezeichnete Cellist, feierte das 50jährige Bestehen seiner in der Berliner Singakademie veranstalteten Kammerkonzerte.

Erika Wedekind, die einst berühmte Koloratursängerin, eine Schwester Frank Wedekinds, wurde 60 Jahre alt. Die namentlich unter Schuch zu Ansehen Gelangte wirkt heute noch als geschätzte Gesangsmeisterin in Dresden.

Prof. Dr. Hermann Müller, Paderborn, der bekannte Kirchenmusikforscher und ehemal. Vorsitzende des Cäcilien-Vereins, wurde 60 Jahre alt.

Angul Hammerich, der bekannte dänische Musikwissenschaftler, wurde unlängst 80 Jahre alt. Dänemark dankt ihm neben wertvollen Studien eine bis ca. 1700 reichende Musikgeschichte, ferner ist H. Gründer des Kopenhagener Musikhistor. Museums und Mitbegründer der Dansk Musikselskab für Musikwissenschaft.

Theodor von Frimmel, der sehr verdiente österreichische Beethovenforscher, wurde am 15. Dezember 75 Jahre alt. Hier sei nur an sein 1927 erschienenes Beethoven-Handbuch (2 Bände) erinnert, in dem er das Wesentliche seiner Beethoven-Forschungen zusammengefaßt hat.

Rudolf Philipp, der Hamburger Komponist, Musikpädagoge und Kritiker, wurde 70 Jahre alt. Ph., der aus einer angesehenen Hamburger Kaufmannsfamilie stammt, ist seit 35 Jahren als 1. Musikkritiker des Hamburger Anzeigers tätig. Die Hamburger Kunstgesellschaft ehrte Philipps Schaffen (Lieder, Klavier- und Violinmusik) durch Veranstaltung eines eigenen Abends.

Paul Umlauft, der in Meißen geboren, heute in Dresden noch rüstig wirkende Tonsetzer, wurde 75 Jahre alt. Vokalwerke auch größeren Stils mit Orchester („Agandecca“), ein „Mittelhochdeutsches Liederspiel“, zwei Opern, davon die eine als Einakter preisgekrönt, gingen aus seiner Feder hervor.

Prof. Joseph Schwartz, der frühere langjährige Dirigent des Kölner Männergesangvereins und, seit 40 Jahren, Leiter der Kölner Orchestergesellschaft, wurde in bester Gesundheit 80 Jahre alt. Der auch als Chorbearbeiter geschätzte Kenner des Männergesangs war früher Geiger und Mitglied des Gürzenich-Quartetts. Seine Lehrer waren Prof. Japha und Ferdinand Hiller.

Todesfälle:

† Kammersänger Carl Dierich, der in Kattowitz lebende einst bekannte Opern- und Oratorientenor, mit 76 Jahren.

† Am 8. November, 8 Tage vor seinem 75. Geburtstage, in Rudolstadt der Hoforganist a. D. Otto Keitel, ein hervorragend begabter Musiker, der sich durch seine Tätigkeit in Kirche, Verein und Schule große Verdienste erworben hat. Seine übergroße Bescheidenheit hat es zum Teil verschuldet, daß er nicht den Platz einnahm, der ihm seinem Talente gemäß gebührte. H. B.

† Der bedeutende französische Organist und Komponist Fernand Fonant de la Tombelle mit 74 Jahren. Mit seinem Lehrer Guilmant rief er die großen Orgelkonzerte des Trocadéro (1878—98) ins Leben und schuf mit Charles Bordes die Grundlagen der heute von d'Indy geleiteten Schola Cantorum. Von seinen Werken haben vor allem seine kleineren Chorkompositionen weitere Verbreitung gefunden.

† Rat Josef Weinberger, der bekannte Wiener Musikverleger, mit 73 Jahren. W. hat sich um die Wohlfahrt der Künstlerschaft besondere Verdienste erworben. Es sei nur an seine Gründung des österreich. „Musikschutzes“ und an die der Autorengesellschaft erinnert.

Zum Tode Otto Kellers.

Der für seine Freunde nicht unerwartet eingetretene Tod des Münchner Musikschriftstellers Otto Keller wirft zunächst eine seltene oder heutzutage mindestens schon seltsam anmutende Frage auf, nämlich die, ob es der „Kärrner“ in der Wissenschaft, wie er einer der rührigsten gewesen ist, heute überhaupt noch bedarf, ob nicht im Zeitalter der aphoristischen Radiovorträge die Generation solcher bienenfleißigen Materialschaffer, wie Otto Keller es zeitlebens gewesen ist, im Aussterben begriffen ist. Keller war kein eigentlicher Fachmusiker im Zunftsinne. Das hat man gerade ihm im Lager gewisser Pedanten schrecklich zu fühlen gegeben, und doch ist nichts falscher und gedankenloser, als ihn darob nun als blutigen Dilettanten verdammen zu wollen. Es muß bei dieser Gelegenheit doch wieder einmal mit aller Deutlichkeit Eines betont werden (und sei es auch eine Binsenwahrheit!): Otto Kellers Leben und Schaffen ist ein Schulbeispiel dafür, daß gerade der nicht durch schöpferische Arbeit oft unbewußt behinderte Musikschriftsteller sehr häufig eine größere Stetigkeit und Unbefangenheit an den Tag legt, als der Zunftmusiker. Ich hatte viele Jahre Gelegenheit, Einblick in die Werkstatt Otto Kellers zu tun, habe auch sehr häufig für meine eigenen Arbeiten das Kellersche Musik-Ausschnitt-Archiv mit bestem Erfolge benützen können und erfülle hier nur eine selbstverständliche Pietätspflicht gegen den Verstorbenen, indem ich einen Appell an alle Freunde musikalisch-archivalischer Forschung richte, einen Appell, der den Ankauf des sogenannten Hagenschen Zeitungsausschnittarchives in München durch eine große deutsche Musiksammlung bezwecken soll. Ich bezeichnete

das Kellersche Archiv soeben als das „sogenannte" Hagensche Archiv und muß dies begründen. Selbstredend hat der reiche Industrielle Herr Hagen ein Recht, das von ihm seinerzeit für ein Spottgeld dem armen Otto Keller abgekaufte Archiv auf seinen Namen umzutaufen. .. doch, ohne hier die seltsamen Konsequenzen, die Herr Hagen seinem Archivar Keller gegenüber daraus zog, im einzelnen aufzurollen, sei hiermit die dringende Bitte an den zukünftigen Käufer und Besitzer der wertvollen Zeitungsausschnittsammlung ausgesprochen, den Namen Otto Kellers in aller Form wieder als Titel des Archives herzustellen und auf künftige Generationen zu vererben!

Als halbes Kind schon hat Keller mit dem ihm eigenen — nennen wir es ruhig Beamtenfleiß, denn Keller war stolz auf diesen seinen ursprünglichen Beruf, der ihn ja auch im Alter in Gestalt einer kleinen Pension bei seiner Anspruchslosigkeit oft vor dem Ärgsten geschützt hat! — also Keller hat schon als Kind angefangen, aus den ihm irgendwie zugänglichen, auch hier und da ausländischen Zeitungen und Zeitschriften auszuschneiden, was nur irgendwie mit Musik und Musiker zusammenhing. Durch diese seine, selbst bei Erkrankungen nicht ganz unterbrochene Tätigkeit hat er mehr als ein Menschenalter hindurch seinen Zeitgenossen und der Nachwelt unschätzbares, zum mindesten statistisch kaum zu überbietendes Studienmaterial geliefert. So glaube ich denn doch, daß das Wort aus „Faust", es müsse nämlich in der Musik und gerade da „auch solche Käuze geben", auf unseren guten, sehr vereinsamt und doch etwas verbittert dahingegangenen, seiner Tonkunst leidenschaftlich ergebenen Otto Keller anzuwenden ist. Dr. Artur Neisser.

Zur Erinnerung an den im vorigen Mai mit 80 Jahren verstorbenen verdienten Händelbearbeiter Prof. Dr. Hans Dütschke fand vor einiger Zeit in der Aula des Berliner Luisen-Gymnasiums, in dem einst Dütschke als Philologe tätig war, eine Gedenkfeier statt. Neben Ansprachen und Musikvorträgen aus Händelschen Werken, waren auch verschiedene Originalkompositionen des Verstorbenen zu hören, so verschiedene Gesänge, eine Violinsonate (F-Dur op. 22) und zwei Charakterfugen für Klavier: „Gottfried Keller" und „H. v. Kleist" (aus op. 25 „Musikal. Charakterköpfe").

Berufungen:

Bruno Kittel, der Leiter des nach ihm benannten Berliner Chores, als Dirigent des Hochschulchors an die Berliner Hochschule für Musik.

Prof. Dr. A. Rahlwes, der Hallenser Universitätsmusikdirektor hat einen Ruf nach Berlin an die Musikhochschule als Nachf. von S. Ochs abgelehnt. R. wurde vor kurzem 50 Jahre alt.

Maximilian Albrecht, der Freiburger Kapellmeister, zum Leiter des Berliner Funkchores.

Josef Langer, ein Schüler Teichmüllers, als Leiter einer Meisterklasse für Klavier an die Deutsche Musikakademie in Prag.

Prof. Dr. E. van Beresteyn zum Ordinarius an den neubegründeten Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Utrecht.

Rich. Rettig als 1. Konzertmeister des Münchener Tonkünstler-Orchesters.

Kammermusiker Nocke, Wiesbaden, als 1. Konzertmeister an das Städt. Orchester in Flensburg.

Franz Schalk ist von der Leitung der Wiener Staatsoper zurückgetreten. Die Verhandlungen mit Furtwängler, den man als Nachfolger Schalks haben wollte, haben zu keinem Ergebnis geführt, da man in Berlin das Weiterbestehen des Philharmonischen Orchesters von seinem Bleiben abhängig machte.

GMD. E. Böhlke nach Wiesbaden als Nachfolger Josef Rosenstocks.

GMD. Clemens Krauß verläßt seinen Frankfurter Posten, um seinen Konzertverpflichtungen in Amerika nachzukommen. An seine Stelle als künstlerischer Leiter der Oper tritt Dr. Lothar Wallerstein von der Wiener Staatsoper mit dem Titel als Intendant.

Karl Ranke, Königsberg, als Kapellmeister und Chordirektor an die Berliner Staatsoper.

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair zum ordentl. Sektionsmitglied der wissenschaftl. Abteilung der Deutschen Akademie München.

Dr. Erich Hezel, Oberregisseur am Essener Opernhaus, ist für die kommende Spielzeit von Max Hofmüller an das Kölner Opernhaus als Oberspielleiter engagiert worden.

MD. Max Spindler, Dortmund, zum künstlerischen Leiter des Städt. Musikvereins in Castrop-Rauxel i. W.

Elena Gerhardt als Lehrerin einer Meisterklasse für Gesang an das Leipziger Konservatorium.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Eine Sammlung von etwa 20 unveröffentlichten Liszt-Briefen aus dem Besitz der Erben des Liszt-Schülers Henry Gobbi-Budapest wird demnächst von Dr. W. Heinitz-Hamburg herausgegeben werden.

Wie Prof. A. Eisenmann, Stuttgart, nachweist, handelt es sich bei der kürzlich in Mannheim stattgefundenen Aufführung des Nabucco von Verdi nicht um eine deutsche Uraufführung; das Werk wurde bereits 1844 in Stuttgart unter Lindpaintner gegeben.

Unter den kürzlich wieder bei K. E. Henrici, Berlin, versteigerten Musiker-Autographen befanden sich einige neu entdeckte Beethovenbriefe, die der Meister 1810 an den Klavierfabrikanten Streicher richtete.

Der Zuschuß für die Staatstheater (Berlin, Kassel, Wiesbaden) beläuft sich 1928 auf 7854700 Mark, rund 1 Million mehr als im Vorjahre. Selbst in Berlin, dessen Experimentierbühnen das Meiste verschlingen, war man über diese ungeheure Ziffer überrascht. — Auch die städt. Oper Berlin arbeitete mit einem städt. Zuschuß von rund 2 Millionen Mark. Die jüngst geplante Gründung einer „Jungen Opernbühne" haben deshalb die Stadtverordneten nicht bewilligt.

In Breslau will man Beethovens Neunte szenisch mit Bewegungschören geben. Auch das noch!

Rachmaninoff konzertierte im Dezember in Deutschland, wo er seit 20 Jahren nicht mehr aufgetreten war. Sein Spiel hinterließ außerordentliche Eindrücke.

Dr. Leopold Hirschberg hat in der Musiksammlung der Preuß. Staatsbibliothek Mendelssohns bisher verschollene handschriftliche Partitur der „Naturforscherkantate", die der Neunjährige 1828 für die Berliner Naturforscherversammlung geschrieben hatte. entdeckte. Das 7 Nummern umfassende Manuskript die Vertonung eines Begrüßungsgedichtes von Rellstab. ist Alexander von Humboldt gewidmet.

Das städt. Orchester Trier bleibt erhalten. Die finanziellen Schwierigkeiten sucht man durch eine Kürzung der Spielzeit auf 7 Monate zu beheben.

W. von Baußnern hat ein neues Orgelwerk geschrieben: 26 Choralvorspiele auf alle Melodien seines kürzlich erschienenen vokalen Choralwerks.

Die Krefelder Liedertafel feierte ihr 100jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, in dem Rudolf Siegels „Stiftungsfeier" und Ernst H. Seyffardts „Nacht" zur Uraufführung gelangten.

Wegen ungenügender Besoldung der Orchestermusiker hat der Deutsche Musikerverband über die preußischen Staatsopernbetriebe die Musikersperre verhängt. Die Folgen machen sich bereits unliebsam bemerkbar, namentlich in Wiesbaden und Kassel.

Auf Betreiben Herriots hat sich in der französ. Kammer ein parlamentarisches Komitee zur Förderung der musikal. Studien in Frankreich gebildet.

Die amerikanische Kritik über die New Yorker Premiere der „Ägyptischen Helena" von Strauß ist größtenteils sehr abfällig. Die „New York Times" nennt das Libretto „dramatisch gehaltlos, nebelhaft und künstlich", die Musik mit Ausnahme der ersten Szenen, „leer, geschmacklos und totgeboren, wie es nur bei einem routinierten Komponisten möglich ist". Auch die Jeritza, die Trägerin der Hauptrolle, bekam keine sonderlich gute Zensur.

Richard Wagners Briefe an Hans v. Bülow werden in einer französischen Übersetzung, wozu J. Chantavoine die Vorrede schreibt, erscheinen.

Zandonais „Giuliano" gelangte in Rio de Janeiro zur Erstaufführung.

Walter Niemann wurde auch in dieser Saison vom Mitteldeutschen (Leipzig), Nordischen (Bremen, Hamburg), Schlesischen (Breslau), Westdeutschen (Dortmund), Südwestdeutschen (Kassel) Rundfunk zu „Walter-Niemann-Stunden" aus eigenen Klavierwerken eingeladen. Dabei kamen u. a. die Moderne Tanzsuite op. 115 (Kassel) und die Impressionen op. 112 (Leipzig; Sprecher: Josef Krahé) zur Ur- bzw. Erstaufführung.

Der Zwickauer Organist Georg Eismann, veranstaltete in der dortigen Lutherkirche einen modernen Orgelabend, in dem er Werke von Grabner (Fantasie über das liturgische Paternoster für Orgel op. 27), Ramin (Orgelchoralsuite op. 6), Hoyer (Sonate in B-Moll für Orgel op. 19) zur Erstaufführung brachte. Der mit seiner Tochter Eva und einem Schülerensemble mitwirkende Prof. J. Klengel spielte Werke von sich (unter anderen den Hymnus für 12 Celli) und Otto Wittenbecher.

Im Philharmonischen Konzert in Halle a. S. spielte die junge Pianistin Irene Koch Dohnanyis Variationen über ein Kinderlied mit großem Erfolg bei Publikum und Presse. U. a. schreibt die Saale-Zeitung (Martin Frey): Irene Koch warf das sehr mit großen Schwierigkeiten gespickte Werk mit kecker, leichter und unfehlbarer Hand auf den Bechsteinflügel. Quirlig wie die Musik oft war, ein echtes Sprühteufelchen. Sie ist ein ganz außerordentliches Klaviertalent usw. Ähnlich andere Zeitungen.

Lortzings Oratorium „Die Himmelfahrt Jesu Christi" erlebte vor 100 Jahren, am 15. Nov. 1828 im Schauspielhause zu Münster i. W. die Uraufführung. Es bildete den zweiten Teil eines von Lortzing veranstalteten Konzerts, bei dem das ganze Opernpersonal des Detmolder Hoftheaters, dem er selbst als Sänger und Schauspieler angehörte, mitwirkte. Nach Jahresfrist folgte in Osnabrück eine Wiederholung, dann ruhte das Werk 70 Jahre lang, bis Georg Richard Kruse aus dem von ihm erworbenen Lortzingschen Nachlaß die einzelnen Teile der Partitur wieder zusammenstellte und 1899 die erfolgreiche Wiederbelebung des Werkes durch Wilhelm Rudnik in Liegnitz veranlaßte. Im folgenden Jahre fanden weitere Aufführungen in Arolsen, Corbach und beim Lortzing-Musikfest in Pyrmont unter Ferd. Meister statt, denen im Lauf der Jahre weitere in Bochum (R. Hoffmann), Osnabrück (R. Prenzler) und 1926 bei der Lortzingfeier in Detmold unter W. Schramm folgten. Gelegentlich wurden auch einzelne Nummern der sehr dankbaren Solopartien in Kirchenkonzerten gesungen. Im Druck ist das Werk noch immer nicht erschienen, aber Kruse hat bei Schlesinger einen Führer durch das Oratorium und die schon 1822 erstandene geistliche „Hymne" auf Text von Matthisson erscheinen lassen, durch den man einen Einblick erlangt. Am Gedächtnistage fand eine Aufführung im Berliner Lessing-Museum statt.

Ein document humain Beethovens.

In den Archiven der Sorbonne zu Paris ist ein bisher unbekanntes Dokument des Hausministers des Königs Ludwigs XVIII. von Frankreich, des Marquis de Lauriston, an den diensttuenden Kammerherrn Herzog de Blacas vom 23. April 1823 aufgefunden worden, aus dem hervorgeht, daß der völlig ertaubte und schwerleidende Beethoven zur Zeit der Abfassung der Neunten sich in seiner finanziellen Bedrängnis an den französischen Hof gewandt hat. Der französische Gesandte in Wien, Marquis de Caraman, berichtete an den Auslandsminister Chateaubriand, den berühmten, aber maßlos eitlen Schriftsteller, daß „Mon Sieur Louis de Beethoven, compositeur très distingué", darum bitte ‚Sr. Majestät eine ‚Missa solemnis' vorlegen zu dürfen, die er für sein vollendetstes Werk halte, wobei er um Subskribierung ersuche. Ein Zusatz des Ministers bestätigt die Genehmigung des gutmütigen, aber bequemen Monarchen, der sich als „Monsieur" für die Kunst interessiert hatte, unter Vorbehalt der Subskription. Dabei scheint es dann verblieben zu sein! Chateaubriand vergaß die Bitte Beethovens wahrscheinlich. Jetzt teilt Prof. Fernand Baldensperger, der verdiente Vertreter der Literatur an der Pariser Universität, den Fund mit! Dr. Fritz Rose.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Musikberichte aus deutschen Städten

FREIBURG i. Br. Über Mangel an Fleiß bez. Opernnovitäten kann man sich hier nicht beklagen. In der vergangenen Saison gab es nicht weniger als fünf zum ersten Male gebrachte Werke, deren Entstehung in die neueste Zeit gehört und die denn auch mehr oder weniger die Kennzeichen dieser Art von Produktion tragen. Das waren: „Die ersten Menschen“ von Rudi Stephan (Dichtung von Borngräber); „Eine florentinische Tragödie“ von Alex. Zemlinsky (Oscar Wilde); „Arlecchino“ von F. Busoni; die „Liebe zu den drei Orangen“ von Serge Prokofieff; „Armer Columbus“ von Erwin Dressel und „Regina del Lago“ von Jul. Weismann. Obgleich zwei von diesen sechs Tondichtern nicht mehr unter den Lebenden weilen, so sieht man doch, daß man der modernen Richtung hier freien Spielraum gewährt. Freilich, zu einem dauernden Erfolge hat es keine der aufgeführten Neuheiten gebracht, wenn man vorläufig vom „Armen Columbus“ absehen will, der erst in den allerletzten Tagen der abgelaufenen Saison herausgebracht wurde und dessen Wirksamkeit sich erst im Laufe der neuen Spielzeit erproben soll. Den intensivsten künstlerischen Eindruck hat hier das Werk Rudi Stephans gemacht. Es ragt auch deswegen schon hervor, weil ihm ein tiefer Ernst, ein Idealismus innewohnt. Dieser fehlt Busoni, Prokofieff und Dressel in den angeführten Werken schon deswegen, weil diese ganz ausgesprochen in das Gebiet des Burlesken, des Bizarren fallen. Das interessiert zwar den Kunstgenossen oft außerordentlich, läßt aber das Publikum kalt, welches durch artistische Mätzchen auf die Dauer nicht interessiert werden kann. Daß wir hier all diese Schnurrpfeifereien nicht bloß technisch außerordentlich gut, sondern auch in dem von den Autoren gewollten travestierend-gepfefferten Sinne vorgesetzt bekamen, dafür sorgte der hiesige GMD. Ewald Lindemann ebenso wie seine ihm hierin gleichgestimmten Kollegen, der Opernspielleiter Arthur Schneider und der für die Dekorationen verantwortliche künstlerische Beirat Karl Kolter ten Hoonte. Hatte man in dergleichen Sachen vielleicht nicht immer die glücklichste Hand, so war doch das Bestreben anzuerkennen, so selbständig wie möglich in solcherlei problematischen Versuchen zur Erneuerung der alten Opernform vorzugehen. Diejenigen Werke, welche sich in Geist und musikalischer Fassung mehr der älteren Oper nähern, hatte man den beiden Kapellmeistern Richard Fried und Friedrich Herzfeld sowie dem Opernregisseur Alois Hadwiger anvertraut. Bei der mangelhaften Akustik des hiesigen Opernhauses kommen freilich auch neuere Werke, die im Stile Richard Wagners oder etwa Richard Strauß' komponiert sind, nicht allzu gut weg. So konnte es Zemlinskys „Florentinische Tragödie“ wegen des fast ganz unverständlich bleibenden Textes zu keinem rechten Erfolge bringen, der ihm unter günstigeren Verhältnissen wohl beschieden sein könnte. Auch Weismanns von ernstestem Kunststreben zeugende Oper vermochte wegen des ziemlich verschwommenen Textes nicht, sich dauernd auf dem Spielplan zu halten. Mit Recht allerdings muß man die Noblesse wie auch die Eigenart der musikalischen Erfindung anerkennen. Von alten zum erstenmal hier gegebenen Opern sei „Don Pasquale“ von Donizetti als glückliche Wiedererweckung erwähnt. In dekorativer Hinsicht zeichnete sich eine Neueinstudierung des „Fliegenden Holländers“ aus, in welcher die Erscheinung des Gespensterschiffes von frappanter Wirkung war. Der hier nun bereits im vierten Jahre amtierende Intendant Dr. Max Krüger scheut jedenfalls keine Mühe, durch immer neue Versuche namentlich auf letztgenanntem Gebiete das Interesse des Publikums zu wecken. So hatte er hier auch eine Art von Wiederholung der Magdeburger Theaterausstellung veranstaltet, die selbst die gewagtesten Experimente der modernsten Szenenerzeuger vorführte. Mochte das auch manches Kopfschütteln hervorrufen, so blieb man doch auf dem Laufenden, was in dieser Hinsicht in der Kulissenwelt „los ist“! Prof. Heinrich Zöllner.

HANNOVER. Die Reihe der für diese Spielzeit geplanten Erstaufführungen wurde im Hannoverschen Opernhaus mit Kauns „Menandra“ eröffnet. Ein unglückseliges Opus! Dramatiker sind weder Ferdinand Jansen, der Textverfertiger, noch der Komponist. Ja, schon die Empfindung für das Leben der Sprache ist bei beiden schwach. An den Höhepunkten des Textes triumphiert das mit Plattheiten und Schwulst angefüllte Versschema. Die Musik malt das alles mit dickem Orchester Takt für Takt von ungefähr stimmungsmäßig aus, wobei die Hauptarbeit des Komponisten der farbigharmonischen Kleinarbeit gilt. Das Schicksal der alexandrinischen Philosophin Menandra, die in den Kämpfen der Christen gegen die Heiden den Tod findet, läßt einen bei alledem sehr kalt. Die Hannoversche Aufführung unter Rudolf Krasselt mit Hertha Stolzenberg, Adolf Lußmann und Josef Correck in den Hauptrollen war gut.

Wesentlich besser traf's die Oper mit der zweiten Neuheit der Spielzeit, mit Wolf-Ferraris „Sly“, der einen Tag nach der deutschen Erstaufführung in Dresden in Hannover erschien. Über das Werk selbst wird den Lesern schon von Dresden aus berichtet worden sein. So sei hier nur gesagt, daß die Hannoversche Aufführung, musikalisch von Krasselt, szenisch von Dr. Winckelmann sorgsam vorbereitet und geleitet, ausgezeichnet gelang. Carl Hauß zeigte sich in der großen Hauptrolle des

(Fortsetzung auf Seite 52)

Stückes als Sänger und Darsteller außerordentlich gewachsen. Es wurde an diesem Abend allerseits so warm und lebendig musiziert, wie wir es hier nicht oft erleben. Offenbar waren schon die Aufführenden selbst, wie dann auch das Publikum, von der klaren, natürlichen, unnervösen, feinempfundenen Musik Wolf-Ferraris sehr angetan.

Dr. Rudolf Steglich.

HAMBORN A. RH. Zwei besondere Ereignisse von Bedeutung waren es, die dem letztjährigen Musikwinter ein besonderes Gepräge verliehen: Die hauptsächlich mit einheimischen Kräften veranstaltete Schubertfestwoche (die erste Musikfestwoche in Hamborn) und die Jubelfeier des städt. Musikvereins anläßlich des 20jährigen Bestehens. Bei dieser Gelegenheit wurde der eifrige Förderer und hingebungsvolle Führer des Hamborner Musiklebens MD. K. Koethke zum GMD. ernannt.

Hamborn ist der Typ der modernen Industriegroßstadt mit allen vor- und nachteiligen Begleiterscheinungen. Wer die äußerst schwierigen Verhältnisse kennt, muß den Optimismus, den künstlerischen Wagemut, die Kraft und Energie bewundern, mit welchen der musikkulturelle Aufbau in 20jähriger mühevoller Arbeit vollbracht wurde. Man wird es darum den verständnisvollen Förderern, in erster Linie der Stadtverwaltung, Oberbürgermeister Dr. Rosendahl, dem Dezernenten des Musik- und Theateramtes Dr. Wagner-Römmich, GMD. Koethke, dem städt. Orchester, dem städt. Musikverein, der Presse und allen inaktiven Helfern ganz besonders danken müssen, daß der Aufbau trotz aller Schwierigkeiten so erfolgreich sich vollziehen konnte.

Symbolisch und verheißend für die Zukunft ist die Musikfreudigkeit der Hamborner Jugend. Darum eröffnete ein Jugendkonzert die Festwoche. Die „Winterreise" brachte H. Braß durch die Vergeistigung seines Vortrags den jugendlichen Herzen besonders nahe.

Dem Opernschaffen war der Einakter „Die Verschworenen" (bearbeitet von Dr. Hirschfeld) gewidmet. Koethke vollbrachte mit dem Personal des Stadttheaters unter der Regie des Intendanten W. Kaufmann eine lebendig-humorvolle Aufführung zustande, die eine freundliche, beifallsfreudige Aufnahme fand. Kammermusik (d-moll-Quartett und Forellenquintett) vermittelte das Gräwe-Quartett, im Quintett mit dem Essener Pianisten Erwin Gräwe und dem Kontrabassisten K. Barth, vereint. In einem Orchesterkonzert brachte Koethke die VII. Sinfonie C-Dur und die „Wanderer-Fantasie" in der Lisztschen Orchesterbearbeitung mit Sascha Bergdolt am Klavier. Mit einem volks-

(Fortsetzung auf Seite 54)

tümlichen Orchesterkonzert schloß die Schubertwoche.

In den ständigen Hauptkonzerten unter GMD. Koethke standen d'Albert, Berlioz, Brahms, Reger. R. Strauß auf dem Programm. Haydns Jahreszeiten erfuhren eine musizierfreudige Wiedergabe, die in erster Linie auch dem Chor zu danken war. G. Mahlers II. Sinfonie schloß den Zyklus der Hauptkonzerte. — Die Kammermusikabende vermittelten die Bekanntschaft des Hamburger Pianistenpaares Friedel und Hans Hermanns, des Poszniak-Trios. Das Schulz-Prisca-Quartett konzertierte besonders erfolgreich. — Im Festkonzert des Musikvereins krönte eine schwungvolle Wiedergabe von Beethovens Neunter das letztwinterliche Musikgeschehen.

Sehr erfreulicherweise kann man von der künstlerischen Aufwärtsbewegung unseres Stadttheaters berichten. Hier läßt man sich die Pflege volkstümlicher Kunst sehr angelegen sein. Spieloper und Operette beherrschen den Spielplan; aber in einer Art, mit der sich der strengste Beurteiler unbedingt befreunden muß. K. Friedrich.

HALBERSTADT. Die zweite Hälfte des vergangenen Winters brachte manches Beachtliche in Oper und Konzert, verschonte aber andererseits unser Musikleben nicht mit Erschütterungen. Die Oper verfügte über gutes Solopersonal und konnte namentlich mit Aida und Zauberflöte trotz der immer noch unbefriedigenden Orchesterverhältnisse Erfolge buchen. Am Ende der Spielzeit ist der verdiente Intendant Eugen Teuscher nach sechsjähriger Tätigkeit von seinem Posten geschieden. Die Oper hat unter ihm, in Anbetracht der hiesigen, schwierigen Verhältnisse, Tüchtiges geleistet (Zyklen von Werken Mozarts und Verdis) und eine Kulturaufgabe erfüllt. — Das 2. Halberstädter Musikfest war Brahms und Schubert gewidmet. Es wurde im wesentlichen von einheimischen Kräften bestritten (Halberstädter Musikverein, Liedertafel, Triovereinigung, Solisten der Oper, Schulchöre usw.), zu denen sich Elisabet Hoffmann-Magdeburg, Elfriede Hirte-Halle, Erich Sehlbach-München, Prof. Strub (Violine) und das Hallische Theaterorchester unter Erich Band gesellten. Von Brahms hörte man Kammermusik, das Violinkonzert, die C-Moll-Sinfonie, von den Hallischen Gästen glänzend gespielt, die Rhapsodie und das deutsche Requiem. Schuberts Liedschaffen war eine Morgenfeier eingeräumt worden. Das Chorkonzert wurde von Musikdirektor Fritz Hellmann geleitet, der trotz schwerer Krankheit mit zäher Willensanspannung die Strapazen mehrstündigen Dirigierens durchhielt. Wenige Wochen danach erlag er seinem Leiden. Mit ihm ist ein um Halberstadts Musikleben hochverdienter Mann dahingegangen, der länger als ein Menschenalter als Dirigent (27 er Kapelle, Musikverein, Liedertafel, Magdeburger Männerchor) erfolgreich tätig war. — Sonst seien noch die Kammermusikabende der Volkshochschule, die sich guten Besuchs erfreuten, ein Balladenabend des vorzüglichen Baritonisten Ewald Böhmer, ein Konzert des Magdeburger Domchors unter Henking und eine Erinnerungsfeier für Leonhard Wolff, zum 80. Geburtstage, der in Halberstadt geboren ist und später in Bonn wirkte, erwähnt. Die Kompositionen Wolffs, Lieder, Duette, Kammermusik, melodiöse Sachen spätromantischer Prägung, fanden ein dankbares Publikum. Das Wertvollste des Abends war vor allem der Gedanke, einem Landsmann, der seiner Heimat manche Anregung verdankt, eine Ehrung zu erweisen. Auch diese Veranstaltung ging von der Volkshochschule aus. Herbert Pätzmann.

KOBLENZ. Die zweite Hälfte des Konzertwinters 1927/28 brachte unter GMD. Böhlkes Leitung neben einer aus tiefem Hineinhorchen in Bruckners Innenwelt geborenen Wiedergabe der VI. Sinfonie in A-Dur Regers herrliche Chorwerke: den stimmungsvollen „Einsiedler“ und den „100. Psalm“, wo alle kontrapunktischen Künste durch ihre fast spielende Bewältigung durch die Chormassen und das Orchester ihre Reize ausübten. Von Karfrei-

(Fortsetzung auf Seite 56)

tagsstimmung war eine Aufführung der hier lange vernachlässigten „Johannespassion" getragen. Einen glänzenden Abschluß des Konzertwinters bildete eine in der Tat restlos vollendete Wiedergabe von Mahlers VIII. Sinfonie anläßlich der Einweihung des Görresdenkmals unter der letzte Deutungsmöglichkeiten der Partitur aufspürenden Leitung Böhlkes. Rund 900 Mitwirkende, die Städt. Orchester Koblenz—Bonn und ein ausgezeichnetes Solistenseptett vereinigten sich zu einer Tat, die zu einem Ereignis in der Musikgeschichte der Stadt Koblenz wurde. Das Bedeutungsvollste der Opernspielzeit nach Weihnachten war die Uraufführung der Ungerschen Oper „Richmodis", über die an dieser Stelle bereits berichtet wurde (Heft 6, S. 363). Sonst lebte der Opernplan von mehr oder minder wichtigen Neueinstudierungen wie „Zar", „Zauberflöte", „Othello" und „Regimentstochter". Der „Verein der Musikfreunde" hatte auch mit seinen weiteren Konzerten viel Glück, so zunächst mit dem Prisca-Quartett, das neben Brahms op. 111. und Mozart (K. 614) Erwin Lendvais Trio op. 16, das sich sowohl durch seine musikalische Substanz wie Gestaltung empfiehlt, musizierte, dann besonders mit dem Klingler-Quartett, dessen Darstellung der Sextette von Reger op. 118 und Brahms op. 36 Meisterleistungen in jedem Betracht waren und endlich mit dem Leipziger Trio (die Herren Weinreich, Wollgandt, Münch-Holland), das zum ersten Male den Namen Günther Raphaels mit dessen Trio op. 11 nach Koblenz brachte und sich in Beethovens op. 70,1 und Schuberts op. 99 als Meister der Ensemblekunst zeigte. Die Kirchenmusik hat in Joseph Buschmann nach wie vor einen einzigartigen Förderer. Buschmanns Liebe zum 18. Jahrhundert ließ ihn Holzbauers B-Dur, Hasses Es-Dur-Messe zum Leben wieder erwecken. Daneben erklangen eine B-Dur-Messe von J. Haydn, Hasses großes Te Deum und einzelne Motetten. Der Berliner Lendvai-Chor unter dem trefflichen jugendlichen Georg Oscar Schumann ersang sich hier im Lande der Männerchöre mit einem durch einige zur Uraufführung gelangenden Chöre Lendvais besonders anziehenden Programm einen rauschenden Erfolg.

Nach langwierigen Verhandlungen sind Theater und Orchester für eine weitere Spielzeit gesichert worden. Mit dem bisher verpflichteten Singchor konnte keine Einigung erzielt werden; infolgedessen ist ein neuer „unorganisierter" Chor verpflichtet worden, dessen Wirken in der kommenden Spielzeit man mit nicht unberechtigter Skepsis entgegensieht. Dr. Wilhelm Virneisel.

KÖLN. In Frankfurt hat man 1927 das Schlagwort „Sommer der Musik" geprägt. Einen solchen Musiksommer hat nun auch Köln anläßlich der internationalen Presse-Ausstellung erlebt. Über den Höhepunkt, das niederrheinische Musikfest, wurde schon berichtet. Bleibt noch die Aufgabe, die Fülle der sonstigen Eindrücke kurz zusammenzufassen. Da gab es ein Sinfoniekonzert des deutschen Musikerverbandes, das ein Orchester von 250 Künstlern unter Abendroths Führung vereinigte, ein Massenmusizieren, das sich durch die in der großen Messehalle erzielten außerordentlichen Klangwirkungen wirklich auch innerlich rechtfertigen ließ. An derselben Stelle konzertierten, mit Begeisterung aufgenommen, das Concertgebouw-Orchester unter Mengelberg und die Budapester Philharmoniker unter Dohnányi. Hier hätte auch Mahlers achte Sinfonie einen ihrer Expansionskraft gewachsenen Raum finden können, während im Opernhaus ihre Klangentfaltungen erdrückend und unschön wirkten. Davon abgesehen war es eine packende Aufführung unter Szenkars Leitung. Besonders reizvoll gestaltete sich, wenn auch die instrumentalen Leistungen sehr gegen den Gesang abfielen, ein Abend von Studierenden des Cambridger Trinity College mit reichen Proben altenglischer Musik.

Die Oper wartete mit ganzen Zyklen auf. Einer galt Mozart, ein anderer nannte sich „Die Oper im Wandel der Zeiten 1609—1928" und bot gleich zu Beginn etwas Außergewöhnliches: Monteverdis Orfeo in der in Deutschland noch unbekannten

(Fortsetzung auf Seite 58)

Bearbeitung d'Jndys (Übersetzung von Heinr. Jalowetz), deren Wert in manchen Einzelheiten zu bestreiten ist. Es ist Szenkars besonderes Verdienst, die Instrumentationswunder dieser Partitur, die auch ein verwöhntes modernes Ohr noch entzücken können, recht zur Geltung gebracht zu haben. In atemraubendem Buffotempo schloß sich Pergolesis Serva padrona an. Viel Anklang fand ein Gastspiel der Stagione d'Opera italiana unter der Leitung von M. Sauter-Falbriard und mit dem hochbegabten Dirigenten Arturo Lucon. Unvergeßlich bleibt die Falstaff-Aufführung. Manches Werk (Bohème, Tosca, Cavalleria rusticana, Bajazzo), das oft genug im Opernschlendrian bereits abgegriffen erscheint, feierte vor den erstaunten deutschen Hörern geradezu eine Auferstehung aus dem italienischen Geist des Originals heraus. Nicht mehr ganz unbekannt, aber darum nicht weniger herzlich begrüßt waren die Wiener (Staatsoper und Ballett). Im ganzen wird man sagen dürfen, daß sich dieser Kölner „Sommer der Musik" eine gewisse innere Feierlichkeit bis zuletzt bewahrt hat. Willi Kahl.

LÜBECK. Dietrich Buxtehudes Abendmusik „Das Jüngste Gericht" erlebte am 2. Dezember nach einer Pause von mehr als 200 Jahren an der historischen Stätte der Marienkirche zu Lübeck die neuzeitliche Erstaufführung. Sie ist, nächst der tatkräftig unterstützenden Mithilfe durch den „Verein der Musikfreunde", Dr. Willy Maxton (Osnabrück) zu danken, dem auch der Fund geglückt ist. „Das Jüngste Gericht" — wie Maxton seinen Fund benennt — atmet jenen weltlich-geistlichen Gehalt, der für die Dichtung des ausgehenden 17. Jahrhunderts charakteristisch ist und fesselt durch die deklamatorische Energie seiner musikalischen Sprache sowie durch die oft ergreifende Schönheit und Ausdruckskraft seiner tiefverinnerlichten Chorsätze. Es ist echt protestantischer Geist, den die herben, mit dem kraftvollen Ausdruckswillen des Barock erfüllten Formen der Instrumentalvorspiele, des Rezitativs sowie der Choralvariationen verkünden. Das von einem unbekannten Verfasser herrührende Textbuch (erschienen als Nr. 445 in der Breitkopf & Härtelschen Textbibliothek) behandelt in Bibelwort, Chorallied und eigener Dichtung ein Lieblingsthema jener Zeitläufte: „Das Allerschrecklichste und Allerfreulichste, nämlich das Ende der Zeit und der Anfang der Ewigkeit" im allegorisch schildernden Stil der damaligen Zeit. Mit bescheidensten Mitteln (5 Soprane, Baß, gemischter Chor, Streichorchester) bestreitet Buxtehude die im geistlichen Konzert des 17. Jahrhunderts üblichen musikalischen Formen. Die Höhepunkte des Werkes liegen zweifellos in den eindruckstiefen Chorsätzen: z. B. nach dem wuchtig eindringlichen Eingangschor in

(Fortsetzung auf Seite 60)

den rhythmisch fesselnd wechselvollen, durch die Leuchtkraft seines Klanges bezaubernden Variationen des Morgensternchorals, in den feierlich verklärten Harmonien des „Israel zieht hin zu seiner Ruhe" und in dem packenden, zu außerordentlicher Ausdrucksgewalt sich steigernden Schlußchor „Mit Fried und Freud fahr ich dahin". Im hingebungsvollen Zusammenwirken der „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" zu St. Marien und ausgezeichneter auswärtiger und einheimischer Solisten warb Dr. Maxton in seiner streng disziplinierten, mit der stilistischen Eigenart seines Fundes sachkundig vertrauten Stabführung für die Aufnahme des genialen Werkes der Buxtehudezeit, das der hamburgische Rundfunk den Hörern seiner gesamten nordischen Sender zugänglich machte.

Dr. Paul Bülow.

MAINZ. „Die Ägyptische Helena" von Rich. Strauß kam im Stadttheater zur südwestdeutschen Erstaufführung. Obgleich die unklar geführte Handlung die Hörer nicht mitriß, kam es doch zu einem starken Erfolg, der am Schlusse der glänzend verlaufenen Widergabe Charlotte Massenburg (Helena), Harry Schürmann (Menelas), Marg. Jensen (Aithra), den musikalischen Leiter Paul Breisach, Regisseur Paul Weißleder, sowie den Schöpfer des Bühnenbildes und der Kostüme Heinz Helmdach durch mehrfachen Hervorruf auszeichnete.

J. L.

ROSTOCK. Das Rostocker Stadttheater hat in der letzten Spielzeit einige recht interessante Konzerte veranstaltet. Wir sahen an Gästen Kulenkampff, Hertha Stoltzenberg, Pembaur und, gelegentlich einer Aufführung von Händels „Salomo", einige andere Solisten von Ruf, ja, Furtwängler gab sogar einmal ein Konzert mit dem gesamten Philharmonischen Orchester. Aber in einem Punkte sind die Rostocker offenbar nicht zufriedengestellt: Sie wünschen mehr Gesangs- und Instrumentalsolisten, die einen ganzen Abend ausfüllen. Deswegen hat sich hier eine Vereinigung gebildet, die Solisten nach Rostock ziehen will. Für den kommenden Winter sollen schon verpflichtet sein: Lula Mysz-Gmeiner, Hedwig Faßbaender, Kammersänger Guttmann und Frieda Kwast-Hodapp. Die Konzerte sollen in dem ehemals seiner ausgezeichneten Akustik wegen berühmten Apollo-Saale stattfinden, in dem jetzt ein Kino untergebracht ist, das ja den Saal von seiner wertvollsten Seite unbenutzt läßt. Man darf sich von den Konzerten wohl eine Anregung für das Rostocker Konzertleben versprechen, denn es ist nicht gut, daß das Stadttheater, seit der Konzertverein wegen überteuerter Lokalmiete (im Stadttheater!) aufgelöst ist, die Alleinherrschaft führt. Wir werden dann wohl in Zukunft vor so katastrophalen Liederabenden bewahrt bleiben, wie ihn hier eine Opernsängerin „zu Ehren Schuberts" nur mit Hilfe der

(Fortsetzung auf Seite 62)

im Klavier hin und wieder mitgespielten Gesangstimme zu Ende brachte. Sonst hatten wir ganz hübsche Konzerte: Drei Kammermusikabende im Fürstensaal (niemand begreift, warum es nicht mehr waren, aber was soll man erwarten, wenn eine amtlich an diesen Veranstaltungen „interessierte" Persönlichkeit den Vorschlag macht, man könnte ja einmal ein paar Streichquartette von Bach spielen), außerdem gab es einen Paul Graener-Abend mit Lotte Meusel und dem Komponisten, eine der mecklenburgischen Musik gewidmete Veranstaltung u. a. An Erstaufführungen im Theater seien genannt: Die Macht des Schicksals, Der letzte Pierrot (Rathaus), Don Gil, Der Golem, Der Corregidor, An allem ist Hütchen schuld und der unvermeidliche, mit dem Geiste eines Unterprimaners ausgestattete Jonny. Über die Uraufführungen (Soleidas bunter Vogel von Donisch und Die Geige Amadei von Pistor) haben wir s. Z. berichtet. Zu erwähnen wäre hier noch die Musik Mattiesens zu dem Schauspiel „Die Sündflut" von Ernst Barlach, die sich in seltener Weise mit der Mystik Barlachs trifft. Unser erster Kapellmeister, Carl Schmidt-Belden, ein Mann von außerordentlicher Musikalität, verläßt uns leider, da er nach Breslau verpflichtet ist. Das Theater wird seinen Rat und seine Tat noch vermissen. — Dem Theater ist ein recht guter Besuch herzlich zu wünschen, aber es ist doch reichlich wenig seriös, in der Zeitung und auf den Plakaten Reklame zu machen mit Ausdrücken wie „Der Schlager der Saison!", „Die Sensation", „Der weltberühmte Dirigent" oder dgl. Das gehört sich für ein ernstes Kunstinstitut nicht. Eine besondere Sache war es übrigens noch, daß man als Sondervorstellung zur Erhaltung des Deutschtums in Memel auf nichts anderers verfiel als auf Gounods Margarethe. Es gibt ja wirklich deutsche Werke, die geldlich diesen Zweck besser besorgten und außerdem noch einiges für die Erhaltung des Deutschtums auf der Opernbühne getan hätten. Fritz Specht.

STUTTGART. Die Krise am Theater dauert an: Leonhardts Vertrag ist erneuert. Man fragt sich, welche Absichten die Stellen verfolgen können, die über die Besetzung des GMD-Postens zu bestimmen haben. Denn der im Vorjahr ex officio kundgegebene Widerstand des Orchesters hatte keine persönliche Spitze, sondern beruhte auf der nüchtern-sachlichen Erkenntnis, daß Leonhardt — obschon gebildeter, kenntnisreicher Kopf, fleißiger, gewissenhafter Arbeiter — weder die künstlerische, noch die organisatorische Potenz ist, der Oper und den Sinfoniekonzerten die Resonanz zu sichern, die sie in der Ära Schillings-Busch besaßen und die sie unbedingt wiedergewinnen müssen, soll die Entwicklung des Stuttgarter Musiklebens mit der sonstigen Entwicklung der kräftig aufstrebenden Stadt Schritt

(Fortsetzung auf Seite 64)

halten. In der Öffentlichkeit treibt man geflissentlich Vertuschungspolitik, ignoriert die Opposition oder behandelt sie als quantité négligeable. Es ist an der Zeit, sie auch außerhalb des Theaters so energisch zusammenzufassen, daß sie nicht mehr übersehen werden kann. — Von Sommerereignissen ist zu berichten: Durch sein Programm interessierte ein Schubertabend des Württ. Bachvereins, an dem Mirjams Siegesgesang und die Messe in As aufgeführt wurden. Ein Konzert der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik vermittelte die Bekanntschaft mit Paul Groß' kleinem Requiem für Singstimme, Violine, Bratsche und Violoncello, einem Werkchen, das — im Einzelnen nicht ohne ansprechende eigene Note — im Ganzen deutlich sich als Ableger von Hermann Reutters Missa brevis auswies. Den zum Teil recht unangenehmen Gesangspart gab Hedwig Cantz zuverlässig und klar wieder. Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern bereitete eine gelinde Enttäuschung. Zwar stand die Gesamtleistung auf der Höhe der Virtuosität. Allein bei Mozarts G-Moll-Sinfonie fiel insbesondere im Andante eine merkwürdige Unvertrautheit mit der Eigengesetzlichkeit Mozartscher Dynamik auf (was den Ausdruckscharakter entscheidend verschob!) und Bruckners Siebente erschien ausgesprochen theatralisiert, somit die Tonsprache in ihrer äußeren Abhängigkeit von Wagnerischem bloßgestellt, der sakralen Gelassenheit entfremdet, deren Tradition seinerzeit in München Ferdinand Löwe so schön vertrat. — Die Hochschule für Musik veranstaltete in Gemeinschaft mit einer Reihe von Verbänden und Vereinen in der Pfingstwoche eine Tagung für Musikerziehung, an der über musikalische Laienbildung, Jugendmusik, das Verhältnis von Schulmusik und Musikschule, Berufsausbildung des Musikers und musikalische Zeitfragen von Rednern verschiedenster Lager und Gesinnungen gesprochen wurde, großenteils unter Zuhilfenahme praktischer Vorführungen. Besondere Erwähnung verdient Mosers starker Eröffnungsvortrag über die Bedeutung der Musik als Erziehungsfaktor im Geistesleben. Die Hochschule für Musik (Kempff) wiederholte Bachs Kunst der Fuge in Gräsers Bearbeitung, das Konservatorium für Musik (Adler) brachte Hindemiths Lieder für Singkreise opus 43,2 und acht Stücke für Streichorchester opus 44,3, die Hollesche Madrigalvereinigung Karl Marx' Motette „Werkleute sind wir" zur Stuttgarter Erstaufführung. Den Schluß der Tagung bildete ein Konzert mit alter Musik im Saal der Solitude, bei der Georg A. Walter Purcells Schwanengesang, die Kantate der Antisidora „From rosy bowrs" (zu d'Urfeys Don Quixote) wirksam vortrug, Kempff Kuhnaus Historie Saul und David am Cembalo — wieviel zwingender als der Flügel ist doch hier das alte Instrument! — geradezu erschütternd gestaltete. — Endlich ist zu erwähnen die überaus lebendige Erstaufführung von Hindemiths „Hin und zurück", die, in bildstarken Dekorationen Cziosseks, unter Erhardts einfallsreicher Regie an dem, die Saison anschließenden Abend der der Hochschule für Musik angegliederten Opernschule stattfand. Dr. Erhardt hat sich damit nunmehr auch als Leiter dieser Opernschule von Stuttgart verabschiedet. Herman Roth.

SAARBRÜCKEN. An der bedrohten Südwestecke des Vaterlandes hat auch in der abgelaufenen Konzertzeit das unter GMD. Felix Lederer stehende städtische Sinfonie-Orchester seine hohe Kulturmission erfüllt. Neben einer Kantate von Bach die Johannespassion, Händelsche Arien, Schumanns 2. Sinfonie (C-Dur), Brahms Klavierkonzert (D-Moll), Beethovens Coriolan-Ouvertüre, 6. Sinfonie und Missa solemnis, Mozarts konzertante Sinfonie und sein Violinkonzert in A-Dur, Schuberts Unvollendete und die große C-Dur, dazu Rosamunden-Ouvertüre und erlesene Lieder! Wahrlich, eine würdige und klassische Konzertfolge! Und weiter: Reger mit Variationen und Fuge, Bruckner mit der 4. Sinfonie, Pfitzner mit „Blütenwunder" und „Trauermarsch" aus „Die Rose vom Liebesgarten"! Dann Uraufführung einer „Suite für großes Orchester" des St. Jngberter Komponisten Albert Jung, der in beachtlicher Weise die goldene Diagonale zwischen hoher Tradition und neuzeitlichem musikalischen Ausdruck zu finden wußte. Und endlich nach so starkem Bekenntnis zu großer deutscher Kunst in wesentlichen Ausschnitten Verdi, Berlioz, Dvorak, Tschaikowsky (4. Sinfonie), Respighi, Borodin und Prokofieff. Das vortrefflich geschulte Orchester hob die Partituren in blutwarmes Leben. Dazu standen Solisten zur Verfügung, von denen nur Michael von Gitowsky (Leipzig), Emmy von Stetten (Berlin), Paul Seebach (Berlin), Fritz Griem (Saarbrücken), Max Kloos (Hilversum), Georg Kulenkampff (Berlin), Ria Ginster (Frankfurt a. M.) und Frieda Kwast-Hodapp (Berlin) genannt seien. Für das musikalische Leben der Stadt und des Saargebietes waren ferner von Bedeutung die Konzerte des künstlerisch wie organisatorisch glänzend geleiteten Saarsängerbundes, der mit seinen 325 Männer- und gemischten Chören auch das kleinste Bergmannsdorf in den Bann des deutschen Kulturgedankens bringt. Viele der Bundesvereine errangen sich Lorbeeren auf Gastkonzerten im Vaterland, besonders der Saarbrücker Liederkranz unter Stilz in Ulm, München, Linz, Salzburg und Wien. Der ebenfalls angeschlossene Lehrergesangverein unter Bundes-Chormeister Schrimpf machte sich besonders verdient durch seine Beteiligung an den großen städt. Oratorien-Aufführungen und durch treffliche Pflege der Kammermusik. Wie voriges Jahr das gesangliche Leben im Zeichen Beethovens stand, so dieses Jahr im Zeichen Schuberts. Karl Rahners Abendmusiken in der Ludwigskirche dürfen nicht vergessen werden. Endlich sei eines berühmten Gastes gedacht: Furtwänglers, der mit den Berliner Sinfonikern wahre Triumphe feiern durfte! Walther Stein.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100 — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

96. JAHRG. LEIPZIG / FEBRUAR 1929 HEFT 2
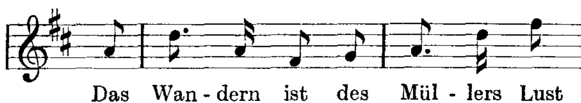
Franz Schuberts und Carl Zöllners „Das Wandern ist des Müllers Lust"

Zu unserer Preisaufgabe im Oktoberheft

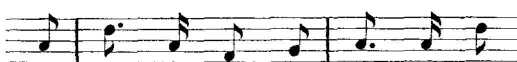
Von Alfred Heuß (Schluß)

In diesem Unangetastet-Lassen der Melodie wird man auch einen tieferen Sinn finden können. Strophenmelodien, die so durchaus das Ergebnis seelisch-geistigen Erfassens eines Gedichts auf Grund besonderer Worte einerseits und das der musikalischen Schöpferkraft andererseits sind, d. h. der innigsten Verbindung von Wort und Ton entspringen, Strophenmelodien sind so recht als musikalische Naturerzeugnisse anzusehen. Gerade wie sie dieser Verbindung entspringen, so sind und leben sie, und nachträgliche Änderungen im Hinblick auf eine andere, vor allem die erste Textstrophe erschiene ihrem Erzeuger so etwas wie ein Naturfrevel. (Das „Zersingen" der Melodien hat damit nichts zu tun.) Die meisten Erfinder einer Strophenmelodie wären auch ganz unfähig, an einer Melodie verbessernde Änderungen vorzunehmen, weil diese kritische Arbeit einen derartigen Grad künstlerischen Bewußtseins voraussetzt, der bei den meisten Komponisten von zu Volksliedern gewordenen Strophenmelodien gar nicht anzutreffen ist. Es gibt nichts in der Tonkunst, was, unter selbstverständlicher Erfüllung der allgemeinen Vorbedingungen, derart dem glücklichen Augenblick entspränge wie die meisten Volkslieder von zum großen Teil ganz nebensächlichen, um nicht zu sagen, Zufallskomponisten. Bei ihnen entscheidet nicht ein zur Ausbildung gebrachtes Talent, das irgendwie sicherer Leistungen fähig wäre, sondern, wie wir uns ausdrückten, der glückliche Augenblick, dem allerdings etwas näher „ins Gesicht" zu sehen ist. Er stellt sich bei diesen „Komponisten" ein, wenn von einem Strophentext, der sie wirklich innerlich gepackt hat, diejenigen Worte, die es ihnen auf Grund ihrer ganzen Veranlagung besonders angetan haben, in ihnen so stark wirken, daß das irgendwie fast in jedem männlichen Individuum vorhandene Kunstschöpferische am stärksten und zu richtiger Stunde angeregt wird. Daß eine „richtige" Melodie zustande kommt, verdanken sie keineswegs Erwägungen künstlerischer Art, sondern das Kunstschöpferische in ihnen wirkt unbewußt ganz richtig auf die seelisch-geistige Spannung zurück, die das Erfassen des Gedichtes bei ihnen erzeugt hat. Ohne diese Spannung, die aber nur wieder durch einen ihnen besonders liegenden Text Bewegungskraft erhält, gäbe es keine eigentliche musikalische Lieder-

Volkskunst, wie schließlich hierauf überhaupt das Wesen des Liedes beruht. Dieser schwierig erscheinende, im Grunde genommen aber doch einfache Tatbestand hängt aber im Innersten, wie bereits angedeutet, damit zusammen, daß das besondere Kunstschöpferische, d.h. die Gabe, sich überhaupt in Tönen ausdrücken zu können, unbewußt mit vollkommener Richtigkeit auf die im obigen näher erörterte geistig-seelische Spannung wirkt. Das grundsätzlich Wichtigste ist aber darin zu suchen, daß diese Rückwirkung ohne eigentliche Bewußtheit vollzogen wird, so wenig ein gesunder und natürlicher Mensch besonderen Nachdenkens bedarf, ob er in dem Satz: „Das Wandern ist des Müllers Lust" den Hauptnachdruck auf „Wandern" oder „Müller" legen soll, hingegen in dem Satz: „das seh'n wir auch den Rädern an", auf „Rädern". Ohne daß er sich dessen bewußt würde, spricht schon ein verständiger Knabe diese Worte in diesem Sinne, und hat er die Gabe der Töne und fällt ihm auf diese Worte eine Melodie ein, so ist es vollkommen unmöglich, daß die Melodie zu den ersten Worten den Hauptnachdruck auf „Müller" erhält, und zwar in einem solchen Grade unmöglich, wie ein fallender Stein nicht gegen die Schwerkraft sich „auflehnen" und von der Erde wegfliegen kann. Dieser Zusammenhang zwischen dem Geistigen und dem Kunstschöpferischen ist aber nur dann von dieser Sicherheit, wenn sich das Nachdenken nicht zwischen diese beiden Gebiete einzuschieben sucht, denn der Zufallskomponist würde gerade jene, im Menschen liegende Sicherheit — vergleichbar der Schwerkraft, die beim Fallen des Steines wirkt — verlieren, wenn er mit Nachdenken auf sein Kunstschöpferisches einwirken wollte. Sagte er sich vorher, ich will dieses Wort hervorheben, jenes unbetont lassen, dieses wieder stärker betonen, so setzte er sich einer derartigen Menge verstandesmäßiger Erwägungen aus, daß er sich gar nicht zu helfen wüßte, abgesehen davon, daß er mit dem künstlerisch bewußten Willen überhaupt nicht arbeiten kann und er infolgedessen keine auch nur halbwegs annehmbare Melodie zustande brächte. Diesen Versuch kann jeder, der einigermaßen mit den Tönen umzugehen vermag, mit sich selbst machen. Wer es nicht kann, betrachte sich eine einfache Melodie wie das Zöllnersche Müllerlied, die wir als durchaus richtig bereits erkannt haben, in Hinblick darauf, daß sie bewußt, also mit Einschaltung kritischer Tätigkeit im obigen Sinn, entstanden wäre. Zöllner erschiene uns da als ein haarscharfer Denker und als ein Metriker von feinstem Schlage, der den Text nach allen Seiten aufs feinste abgewogen hätte. Welch' außerordentlich schwierige Frage, das richtige Verhältnis zwischen den Worten „des Müllers" und „Lust" zu bestimmen! Der Verstand kann sagen, das erste Wort muß stärker als das andere hervorgehoben werden, er kann aber auch zu der Entscheidung kommen, daß es auf dem zweiten liegen müsse. Nehmen wir an, die Entscheidung sei endlich in diesem Sinne gefallen und die Melodie heiße deshalb etwa:
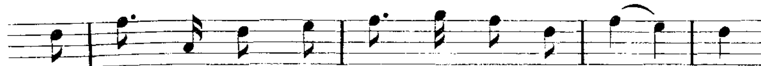


Kaum geschehen, meldet sich die Reflexion und kritisiert: Das geht nicht, weil nun die Hauptsache: „Das Wandern" durch den hohen Ton auf „Lust" übertrumpft wird und dadurch zu kurz kommt. Man sinnt auf Abhilfe und schreibt:



Da meldet sich aber plötzlich der kritisierende Musiker und sagt: Die beiden a unterbrechen den melodischen Fluß der Melodie, sie stockt gerade auf „Müller". Der Müller ist aber doch kein so trockener, einsilbiger Kamerad, daß man ihn derart festlegen dürfte, und vor allem ist die Melodie schlecht. Was soll denn der plötzliche Sprung auf „Lust"; zuerst bleibt der Müller stehen und

dann schießt er auf wie ein Gummiball. Kurz, die Wendung wird nicht angenommen. Man sinnt, kommt zu keiner neuen Wendung und beschließt, die erste mit dem fis trotz allem beizubehalten. Nun geht's rasch weiter:



indem wir annehmen, der zweite Teil der Zöllnerschen Melodie hätte sich ganz schnell eingefunden. Aber kaum gedacht oder geschrieben, lacht der kritisierende Musiker in uns höhnisch auf und sagt: Seid ihr des Teufels mit euren verrückten fis? Das fis ist ja bereits auf „Lust" ausgespielt worden, und zwar als Trumpf, nun trumpft ihr noch dreimal hintereinander. Mir tun ordentlich die Ohren weh, die Melodie ist ungenießbar. Und so würde man wieder ändern müssen und käme dennoch zu keinem zufriedenstellenden Ergebnis, ein mächtiger Aufwand von kritischem Geist wäre unnütz gewesen, denn wozu dies alles, da sich das Richtige auf Grund der geschilderten geistig-seelischen Einstellung ganz von selbst ergibt, ohne künstlerische Reflexion, auf Grund eines seelisch-geistigen Erfassens konkreter Worte und seines unmittelbaren Einwirkens auf das eigentlich Kunstschöpferische!

Dieses Verhältnis ist nun aber auch die Grundlage — ich sage die Grundlage — für die Entstehung von Liedern für wirkliche, durchgebildete Komponisten, z. B. einen Schubert. Wenn bei einem derartigen Komponisten das Erfinden einer einfachen Strophenmelodie so etwas wie Kinderspiel erscheint, so erklärte man dies eben auf Grund seines Genies und dessen außerordentlicher Ausbildung, womit aber keineswegs erklärt wird, wie Zufallskomponisten, denen sowohl Genie wie Ausbildung fehlt, so viele treffliche Lieder gelungen sind, Lieder, die nicht nur allgemein bekannt wurden, sondern auch vom künstlerischen Standpunkt völlig einwandfrei sind. Diese Tatsache, die der künstlerischen Richtigkeit, läßt sich bei derartigen Komponisten, bei denen künstlerisches Nachdenken (Experimentieren) ganz ausgeschlossen ist, nur auf die angegebene Art der Entstehung erklären.

Wir müssen nun aber endlich einmal weiter und die zweite Hälfte der Melodie, weiterhin des Gesamtliedes, auf die ihr zugrunde liegenden Worte der vierten Strophe: „Sie tanzen mit den muntern Reihn", betrachten. Wir brauchen hier auch die Begleitung:
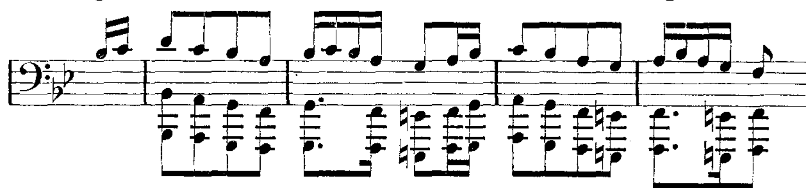
1. Das muß ein schlech - ter Mül-ler sein, dem nie - mals fiel das Wandern ein

4. Sie tan - zen mit den muntern Reihn und wol - len gar noch schneller sein

Der Beweis, daß Schubert die vierte, die „Steine"-Strophe komponiert hat, also mitten im Lied von einer Strophe zu einer anderen gesprungen ist, kann von mindestens drei Seiten geführt werden. Von der Melodie ist bereits die Rede gewesen, wobei aber noch gebeten sei, die ganze vierte Strophe zu lesen und dann erst in die Melodie einzulenken. Die vollkommene Natürlichkeit der Melodie zu den Worten: „Sie tanzen" fühlt man erst dann so recht. Weiterhin ist es aber die Begleitung, die uns allerlei und zwar recht Genaues aussagt. Zunächst: Schubert wendet sich, B-Dur umdeutend, für

zwei Takte nach G-Moll, was zu dem fortwährenden Dur der ersten Hälfte einen stark fühlbaren Gegensatz bringt, der zu dem frohen Gesamtcharakter des Liedes gar nicht zu passen scheint. Der Nur-Musiker ist gezwungen, derartiges rein musikalisch, d. h. als musikalisch bedingten Gegensatz zu erklären, was natürlich weiter nichts als musikalische Schaumschlägerei ist. Denn abgesehen davon, daß es bei Schubert ungezählte Lieder in reinem Dur-Verlauf gibt, erklärt man damit nicht im mindesten die besondere Art und Weise des Gegensatzes. Denn nicht allein das Tongeschlecht wird verändert, sondern, außer der inneren Bewegung, die das Ganze einheitlich durchdringt, sozusagen alles, nämlich nicht nur die Begleitung, sondern auch die Melodik. Im ersten Teil herrscht gebrochene Akkordik, sich zurückführend auf die Vorstellung des schwingenden Mühlrads, hier aber stoßen wir auf sogar streng durchgeführte Diatonik, die Musik verengt sich, die linke Hand greift zu schweren Oktaven in fast äußerster Tiefe, die rechte Hand verharrt, die Sechzehntelbewegung aufrecht erhaltend, taktelang auf einem einzigen Ton. Woher all diese Veränderungen? Muß es angesichts derartiger Stellen nicht selbst dem beschränktesten Nur-Musikalischen dämmern, daß noch ganz andere Kräfte walten als eben nur ganz unbestimmte rein-musikalische? Das Wichtige ist aber, daß diese stark veränderte Musik auf klar feststellbare geistige Anregungen zurückgeht, das Ganze mit „exakter Phantasie" gearbeitet ist, um wieder einmal Goethes, auch auf alle echten Vokalkomponisten zu beziehenden künstlerischen Ausdruck zu gebrauchen. Exakte Phantasie heißt, nicht ein einziges dichterisches Bild, nicht ein einziges musikalisches Motiv verwenden, das sich geistig nicht verantworten läßt.

Sobald man nun die „Steine"-Strophe einsetzt, wird alles in diesem Sinne, der exakten Phantasie, klar. Treten doch die schweren Steine in Gegensatz zu dem rastlos dahinfließenden Wasser und den nimmermüden, schwingenden „Akkord"-Rädern, vertreten also in ihrer Schwere an und für sich den Zustand des Beharrens, ausgedrückt durch die auf einem Ton liegenden bleibenden Sechzehntel der rechten Hand. Aber auch die Steine werden von der allgemeinen Losung des Wanderns gleichsam angesteckt und wollen, drollig genug, in ihrer steinernen, fast finsteren Schwerfälligkeit noch schneller sein als eilendes Wasser und munter von ihm getriebene Räder. Welch Gepolter denn auch in den schwerfälligen, tiefen Oktavenbässen, wie plump hören sie sich an! Läßt sich, wird nun jeder sagen, deutlicher, gegenständlicher komponieren als es uns hier zu den Worten: „Die Steine selbst, so schwer sie sind, sie tanzen mit den muntern Reihn", entgegentritt? Auf ein weiteres sei nunmehr aber auch hingewiesen, auf die selbstverständlich zuerst entstandene Gesangsmelodie. Eigentlich ist es viel naheliegender, sie mit B- und F-Dur-Harmonien zu geben, nämlich:



Schubert aber deutet die Melodie nach Moll, und zwar aus keinem anderen Grund, als weil er, das Bild der schwerfälligen Steine vor sich, die ihre Schwere überwinden wollen und sich deshalb recht ernsthaft bemühen — ein drolliges Bild —, auch durch das Moll eine Verdeutlichung erzielt. Ja ja, die geistigen Hintergründe!

Wenn nun in den Schlußtakten wieder eine Änderung eintritt, die Begleitung auf den Anfang zurückgreift, die Melodie aber, mit fast feurigem Septimensprung ansetzt und zum erstenmal ein volles Viertel herausgesungen wird, so wird man hier keineswegs

an die Steine denken, sondern an das Schlagwort des ganzen Liedes, an Wandern, und somit hätte Schubert eigentlich aus drei Strophen seine besonderen Anregungen bezogen, vor allem aber auch dem Wandern sein besonderes Augenmerk zugewendet. Hierfür spricht noch das besonders vorgeschriebene Pianissimo für die Wiederholung des Ausrufs: Es ist ein buchstäbliches Echo gemeint, der Müllerbursche singt sein Lied mitten auf der Wanderung und lockt auf dieser gelegentlich ein Echo hervor. Schön ist noch bei diesem Schluß die Verbindung von Akkordik und Diatonik in der Melodie, er faßt also gewissermaßen die Melodik der beiden ersten Teile zusammen, dadurch zugleich ein Neues schaffend.

Das ist Schuberts erstes Müllerlied, und zurückblickend werden wir nun ohne weiteres gewahr, daß es sich in seiner Vielgestaltigkeit trotz aller Einheit um kein beliebiges, sondern ein buchstäbliches Müller-Wanderlied handelt. Der Marsch-, der Wandrer-Rhythmus liegt im Ganzen als etwas wie von selbst Gegebenes, das Besondere der Melodik wie der Begleitung führt sich aber auf die verschiedenen Wesenseigentümlichkeiten einer Mühle zurück. Völlig verkehrt wäre es, von diesem frischen, frohen Lied auf das Wesen des Müllerburschen schließen zu wollen. Kretzschmar hat sicher recht — vgl. seinen schönen Aufsatz über den Zyklus in den Gesammelten Aufsätzen, erster Band —, wenn er in diesem Sinne von einem allgemeinen Wanderlied redet, wie es vom Volk gesungen wird, was heißen soll, daß persönliche Empfindungen, wie sie dann sofort im zweiten Lied auftreten, sich hier noch nicht finden. Das Besondere liegt — und hierüber konnte auch Kretzschmar noch nichts aussagen — in der Vereinigung der verschiedenen, mit einer Mühle verbundenen Vorstellungen, und diese im einzelnen herauszufinden, anzugeben und auf ihre Entstehung zurückzuführen, war unsere Aufgabe.

Es war noch während des Krieges, als mich Kretzschmar brieflich anfragte, ob ich ihm sagen könne, was Zöllner am Schluß seines ersten Müllerliedes zur Darstellung gebracht habe. Ich hatte mich mit dem Lied in diesem Sinne und gerade auf Grund des Strophenprinzips noch nicht beschäftigt, der geradezu geniale Schluß reizte denn auch zur Untersuchung, wie sich die Lösung auch ziemlich bald ergab. Da in den meisten Liederbüchern das Lied nur in der Melodie und auch diese oft nicht einmal vollständig mitgeteilt ist, muß ich den Schluß hier beigeben und zwar am besten in vier Systemen, wobei ich mir erlaube, unter die Melodien der einzelnen Stimmen gleich die entsprechenden Worte aus den betreffenden Strophen zu schreiben, also gleich die Lösung zu geben:

1. Tenor.
Rä - - - - - - - - - - - - - dern

2. Tenor.
Was - - - - - - - - - - - - - - ser

1. Baß.
Was - - - - - - - - - - - - - - ser

2. Baß.
die Steine, die Steine, die Steine. die Steine, die Stei - ne

Man vertiefe sich zunächst von sich aus in diese ganz köstlichen Melodiezeilen, um sie selbst zu deuten. Wovon wird man auszugehen haben? Von den beiden Mittelstimmen, dem zweiten Tenor und ersten Baß, die das Wort „Wasser“ musikalisch wiedergeben. Sieht man das Wasser nicht geradezu fließen und nicht nur dies, wie es, in der Aufwärtsbewegung, in die Schaufeln des Mühlrads dringt, um dann sanft hinunterzufallen? Das ist einfach köstlich gegeben, wobei man es noch besonders geistvoll finden wird, daß es zwei und gerade die Mittelstimmen sind, die, gewissermaßen von rechts und links, als ein Vielfaches und Abgegrenztes zugleich, in das Mühlrad dringen. Nun aber dieses selbst, vom Wasser, von den beiden Mittelstimmen, in Bewegung gesetzt! Sieht man das zweimalige Auf und Ab des großen Rades, aufwärts in großem Bogen ohne Nebentöne, d. h. ohne Wasser, abwärts aber, mit Zwischentönen, also mit abfließendem Wasser? Man kann dies einfach nicht schöner und schärfer geben, zumal die Melodie als solche entzückend ist. Es empfiehlt sich, mit einem Arm die Bewegung eines sich drehenden Rades, und zwar von unten nach oben, zu machen, und nun selbstverständlich noch die nötige Phantasie im Hinblick auf das herunterfließende Wasser, genau im Anschluß an die Melodie walten zu lassen. Und nun noch, im zweiten Baß, mit einem Poltersprung in die Tiefe, die schweren Steine, die schon vorher in der Staccato-Stelle der Bässe ihr drolliges Wesen getrieben haben. Das Ganze ergibt das musikalische Bild einer Mühle in voller Tätigkeit mit rein gesanglichen Mitteln, wie man es sicher in der ganzen Literatur nicht mehr zum zweitenmal in dieser Anschaulichkeit und Vollständigkeit wiederfinden wird. Ja ja, der klar anschauende Geist, er muß es wohl in sich haben, wenn er einem Komponisten, der auch als solcher seinen ganzen Mann stellt, Aufgaben dieser Art zu lösen aufgibt und ihn eine derartige Musik schreiben läßt. Ich gestehe auch offen, für diese eine Stelle mit ihrem geistigen Kontrapunkt selbst ein paar Dutzend gewöhnlicher Volksliederbearbeitungen aus dem 16. Jahrhundert zu geben, weil, — weil nun eben in diesem Zöllnerschen Lied die kontrapunktischen Mittel nicht Selbstzweck sind, sondern im Dienste einer geistigen, „exakt“ gehandhabten Vorstellung stehen, und zwar bei aller Klarheit in einer auch rein musikalisch so vollendeten Weise befriedigen, daß, so millionenfach das Lied auch schon gesungen und gedruckt worden ist, niemand merkte, was hinter dieser Musik eigentlich steckt. So soll es, im gewissen Sinn wenigstens, auch sein, und Schubert bot ja in seiner Art Gleiches: Hinter der vollendetsten, ausgeglichensten Musik als solcher verbirgt sich oft genug die absichtvollst „außermusikalische“ in klarster Darstellung, kenntlich werdend einzig einer auf gleicher künstlerischen Grundlage stehenden „exakten“ Untersuchung, deren Ergebnisse in unzähligen Fällen selbst einfachsten Menschenkindern begreiflich gemacht werden können. An diesen beiden Liedern, dieser einzigen Stelle sogar, läßt sich Grundsätzliches über das Wesen echtester Gesangsmusik klarmachen. Damit wollen wir auch schließen, wobei nochmals ein gewisser Nachdruck auf Zöllner und sein Lied gelegt sei. Man habe vor einem derartigen Mann alle Achtung, weil gerade auch er darzutun vermag, daß echter musikalischer Geist, eine klarste Vorstellung im Sinne unsrer großen Tonmeister, auch bei Künstlern zu finden ist, die zwar nicht zu den Großen gehören, dennoch zu Leistungen gelangen, die im Reich einer echt geistigen Kunst beheimatet sind und die Werke ganzer Künstlergeschlechter überdauern. Denn niemals hat das Nur-Musikalische den Ausschlag gegeben, wohl aber, so den musikalischen Bedingungen als einem Selbstverständlichen genügt wird, jenes echte, allgemein menschliche Künstlertum, das hinter den Noten, hinter der Musik als solcher steht und seinen geistigen Odem in diese blies. Wie dies geschieht, haben wir erneut an zwei Meisterliedern gesehen.

Zwei neue Opern „Die Räuber" und „Die beiden Foscari" von Verdi

Von Rudolf Franz, Leipzig

Trotz allen Hemmungen, denen die Ausgrabung Verdischer Opern ausgesetzt war, ist sie dennoch in Gang gekommen. Auch ich hatte Jahre vor dem Erfolg Werfels mit der „Macht des Schicksals" grundsätzlich für die Sache gekämpft, ohne von Göhlers noch älteren praktischen Versuchen zu wissen. Und da die Fachleute mir die kalte Schulter zeigten, ging ich zuletzt, obschon Außenseiter, nun gerade förmlich aus Rechthaberei selber ans Werk. Ohne Zutrauen des Verlages und vollends ohne sein Zureden. Ich übersetzte auf eigene Faust die „Räuber" (I Masnadieri) und bot sie den Bühnen an. Nach einem halben Jahre — die ganz großen Bühnen verhielten sich, bezeichnend genug, völlig ablehnend — fanden sie Gnade in Barmen-Elberfeld und wurden nach einem weiteren halben Jahre, am 29. März 1928, aufgeführt. Diese deutsche Uraufführung, 80 Jahre nach der des Originals, fand bei Publikum und Presse jubelnden Beifall. Weitere Bühnen sind bisher nicht gefolgt. Unterdessen hatte ich auch „Die beiden Foscari" (I due Foscari) übertragen, die nun im Februar, sogar schon 84jährig, in Halle ihre deutsche Uraufführung erleben werden, nachdem die ganz großen Bühnen wiederum versagt haben, deren manchmal verblüffende Urteile der Welt zu gegebener Zeit nicht vorenthalten werden sollen. Es möge, der Aufführung wegen, nun auch zuerst die Besprechung dieser Oper erfolgen.

Den Text zu den „Beiden Foscari" (Ton auf der ersten Silbe) stellte Piave, der Ernani, Rigoletto, Traviata, Forza, Macbeth, Boccanegra bearbeitet hat, nach dem Drama Byrons her. Die Uraufführung war 1844 in Rom. In den folgenden Jahrzehnten erschien das Werk auf zahlreichen Bühnen Italiens, im Ausland kaum; oder doch, im Herbst 1870 drang es nach — China. Ein Vermerk in einer Partitur-Abschrift verzeichnet als letzten Ort, wo sie benutzt wurde, Hongkong, in dessen starke englische Kolonie vermutlich eine Stagione die „Foscari" brachte. Der Stoff ist den Italienern geläufig, allenfalls auch den Engländern. Anderwärts weiß freilich kaum jemand um die Patrizierkämpfe des alten Venedig. Immerhin findet unsere heutige Zeit vielleicht eher das Verständnis für die Wesensart jener Republik. Das politische Milieu, mit dem ehrgeizigen Wettstreit der Geschlechter um die Macht, hat auch im Zeitalter des republikanischen Parteiwesens seine Parallelen. Dazu kommt die tragische Figur des alten Francesco Foscari, in dem sich 1457 das Schicksal jenes Lucius Junius Brutus wiederholte, der, zweitausend Jahre früher, seine eigenen Söhne als Verschwörer gegen die Republik hinrichten ließ. Wie Brutus seinen Söhnen, so folgte auch der 85jährige Doge von Venedig seinem Sohne Jacopo, dessen Schuld übrigens nicht eigentlich erwiesen war, alsbald in den Tod. Piaves Textbuch hält sich im großen und ganzen an die Historie, durfte und mußte das auch tun, da sie ja dem italienischen Volke gut vertraut war. Diese Vertrautheit erklärt auch eine gewisse Undeutlichkeit der Intrigue: dem italienischen Publikum brauchten die Dinge nicht erst auseinandergesetzt zu werden. Der Gegenspieler der Foscari, Jacopo Loredano, tritt zwar als die treibende Kraft immer wieder hervor, hat aber, wenn auch Rezitative von eindrucksvoller Wucht, auffallenderweise keine einzige Arie zu singen und droht an entscheidenden Stellen in dem Ensemble der übrigen Stimmen sogar unterzugehen. Aber es haben sich ja ganz andere Opern durchgesetzt, ohne daß das Publikum jemals richtig hinter die Intrigue gekommen wäre, und zweifellos läßt sich dramaturgisch soweit nachhelfen, daß die Fabel klar herausspringt.

Kurzes Vorspiel. Rat der Zehn und Senat versammeln sich zum Gericht über Jacopo Foscari. Ihr Chor betont die gleichsam im Dunkel waltende Herrschaft der venezianischen Machthaber, ihre strenge Gerechtigkeit und ihren Stolz auf die Größe der Republik. Dann verschwindet er im Sitzungszimmer, Jacopo (Tenor) wird aus dem Kerker gebracht. Den Trost, den der Gehilfe des Rates (Tenor) ihm spenden will, weist er zurück: er kennt die Rachsucht der Gegner, aber auch den Trotz seines Blutes. — In ihrem Palaste bangt Lucrezia Contarini (Sopran) um des

Gatten Schicksal, aber auch sie will nicht Gnade, sondern Gerechtigkeit. Ihre Freundin Pisana (Sopran) bringt die Nachricht von Jacopos „Begnadigung" zu abermaliger Verbannung. Gegen diese Verhöhnung — denn Verbannung galt aus guten Gründen als schlimmer denn der Tod — empört sich ihr Selbstgefühl erst recht. Ihre Rachedrohung (Ha, Patrizier, erzittert!) mischt sich in die frommen Beschwichtigungsversuche der Frauen.

Aus einem Chor von Rat und Senat erfährt man, daß auch Jacopo trotzig auf Verteidigung verzichtet hat. Da aber sein Brief an Sforza, den Herzog von Mailand, ihn belastet, soll er lebenslänglich nach Kreta verbannt werden.

Einsam grübelt der Doge. Er fühlt sich belauert, eingekreist von den Gegnern, trotz der einwandfreien Haltung, die er, mitrichtend über seinen eigenen Sohn, eingenommen hat. Lucrezia kommt flehend, die Richter schmähend. Seinem Verweis hält sie seine Grausamkeit entgegen. Und die nun folgende Antwort des Dogen, nicht seine meist zitierte Arie „O altes Herz, was schlägst du", die man neben einigem anderen gnädig gelten zu lassen pflegt, wenn man die „Foscari" im ganzen als „abgetan" bezeichnet, nicht diese vorangegangene Arie, sondern seine Antwort an Lucrezia, in der erschütternden Mischung von Vaterliebe und Pflichtgefühl wahrhaft eines Brutus würdig, ist ein besonders glanzvoller und charakteristischer Höhepunkt des Werkes:

Andante

Ü - - - - - ber die Ma-ßen bitt' - re Pein

p

hat die - ses Herz emp - fun - - - - den.

p e stentato

Auch der Doge, so sehr er an die Unschuld des Sohnes glauben möchte, muß an jenem Briefe Anstoß nehmen, und selbst der Versuch, die Heimat gegen den Willen der Regierung wiedersehen zu wollen, obendrein durch Vermittlung eines rivalisierenden Fürsten, erscheint seinem starren Rechtssinn unverzeihlich.

Es ist gegen diesen Dogen gesagt worden, er sei drei Akte lang nur ein heulender alter Mann. Welche Verkennung der Tragik! Jawohl, dieser Vater weint, er windet sich in Qualen, er bricht fast zusammen. Aber er hält aus, er gibt nicht nach, er bleibt aufrecht bis ans Ende. Und dadurch erhebt sich sein trauriger Fall ins Tragische, um so mehr, da all' seine Starrheit und Strenge gegen sich selbst ihm schließlich doch nicht den eigenen Untergang erspart. Wie dies aber aus der Musik Verdis herausklingt, Trotz im Leiden, Auflehnung in der Verzweiflung, Haltung im Untergehen, beim Dogen wie bei Jacopo und Lucrezia, das ist das Besondere dieser Oper.

Die eigentlichen Ursachen des Kampfes zwischen den Familien Foscari und Loredano, die Rivalität um den Thron des Dogen, die Beschuldigung, Jacopo habe den Donato, das Haupt des Rates der Zehn, der ihn einst mit verurteilt hatte, ermorden lassen, der Racheschwur Loredanos für den Tod seines Vaters und Onkels, den er den Foscari zuschrieb, — all' dies wird im Text der Oper nur schwach angedeutet, ist allerdings auch unwesentlich für ihre Absicht: den Sturz der Foscari durch die gegnerische Sippe zu zeigen, die für ihren Kampf kein Mittel verschmäht. Die Folterung, der Jacopo wiederholt und im Beisein seines Vaters unterworfen wurde, läßt Piave fort; es blieb unserer Zeit vorbehalten, diesen Nervenkitzel in der „Tosca" zu genießen.

Der zweite Akt zeigt Jacopo im Staatsgefängnis. Das einleitende Largo malt die Zerrissenheit seiner Seele, und diese charakterisierenden Takte nötigen selbst jenen Ästhetikern Achtung ab, die von den „Foscari" im übrigen nichts wissen wollen. In ekstatischer Vision erblickt er den Geist seines hingerichteten Freundes und Mitbeschuldigten Carmagnola:

Andante agitato.

Flu - che du nicht dem

p

Freun - - - de,

Zu dem ohnmächtig Hingesunkenen eilt Lucrezia und verkündet dem aus dem Wahn Erwachenden seine Verbannung. Die süße Klage des Duetts wird durch die fernen Klänge einer Barkarole unterbrochen, und es erwacht die Hoffnung auf eine gemeinsame Zukunft in der Fremde. Der Eintritt des Dogen in den Kerker bringt ein musikalisches Glanzstück; mit unerhörter Fülle immer neuer Motive entwickelt sich ein weiteres Terzett, bis Loredano den Verurteilten zur Verkündung seiner Strafe holen kommt. Die Rachedrohung der Gatten, die Unbeugsamkeit des Alten, der jetzt nur noch Doge ist, und der Hohn Loredanos verschlingen sich zu einem großartigen Presto.

Sitzungszimmer des Rates, der den Mörder Donatos, den Landesverräter, nun endlich und endgültig nach Kreta verbannt wissen will. Der Doge erscheint. Bitte und Unschuldsbeteuerung des Sohnes, dem die Verbannung sicheren Tod bedeutet, sind vergebens; auch die Seinen dürfen ihn nicht begleiten. Da dringt Lucrezia mit den beiden Kindern und ihren Freundinnen ein. Aus dem Versuch, beim Dogen Gnade zu erfleh'n, entwickelt sich das gigantisch aufgetürmte zweite Finale. Merkwürdig ist die Verwandtschaft nach Situation und Aufbau mit dem zweiten Tannhäuser-Finale, zumal dieses fast gleichzeitig entstand.

Nach solch düsteren Szenen beginnt der dritte Akt mit dem Jubel des maskierten Volkes auf dem alten Markusplatz. Die rhythmisch meisterhafte Barkarole verstummt beim Nahen der Galeere mit dem Banner des Löwen. Jacopo nimmt den letzten Abschied von Lucrezia, noch einmal ruft er sie zu Stolz und Trotz auf, noch einmal erscheint Loredano, höhnisch die Maske lüftend. Die wundervoll geschwungene Linie von Jacopos letztem Gruß verschmilzt mit den Stimmen der Gattin, des Feindes und der erschütterten Zeugen.

Wieder ist der Doge allein, die stolze Haltung weicht, er darf sich seinem Schmerze überlassen, nach dem Verluste dreier Söhne nun auch noch den letzten einzubüßen. Da bringt der Senator Barbarigo (Tenor) die Botschaft, daß der sterbende Erizzo seine Schuld an Donatos Tode eingestand. Jacopo ist gerettet. Doch Lucrezia schmettert den frohlockenden Vater mit der neuen Kunde von Jacopos Tode nieder; ihr Trost wird die Rache sein, die nun allen Foscari obliegt.

Zum letzten Schlage nahen die Zehn, geführt von Loredano, um die Abdankung des Dogen zu erzwingen. Die rezitativische Ansprache Loredanos ist ein musikalisch-rhetorisches Meisterstück. Aus des Dogen stolzer Weigerung erblüht die erhabene Arie: „Damit also wagt ihr schnöde zu danken für die Dienste des ergrauten Soldaten."

Doch die Weigerung nützt ihm nichts; Ring, Dogenmütze und Mantel muß er ablegen. Mit Lucrezia will er von dannen, da verkünden die Glocken von San Marco schon die Ernennung seines Nachfolgers Malipiero. Zum letzten Male mischen sich, anknüpfend an diese Töne, die Stimmen des im tiefsten bewegten Dogen, der Rache dürstenden Lucrezia, des triumphierenden Loredano und der endlich von Mitleid ergriffenen Senatoren. Ihr gleichsam vorausgenommenes Requiem endet mit dem Tode des Dogen, während Loredano — wieder ein historischer Zug — seine Schreibtafel zieht und verkündet: Bezahlt ist die Schuld!

Man wird auch diesmal über die „veralteten" Mittel Verdis schreiben. Ob auch der oft berufene „Walzertakt" wieder herhalten muß? Man sollte aber schon von Shakespeare her wissen, daß Tragik durch ihren Gegensatz nicht erniedrigt zu werden braucht, sondern sogar erhöht werden kann. Übrigens spielt der $^3/_4$-Takt (der ohnehin eigentlich nur beim Deutschen die Idiosynkrasie des Walzers erzeugt) in den „Räubern" wie in den „Foscari" kaum eine Rolle.

Oder man wird das Schematische der ersten Auftritte tadeln, wo die einzelnen Solopartien es höchstens mit dem Chor zu tun haben. Nun, es ist das Urschema aller Dramatik, dem Schillerschen Drama ja auch noch nicht fremd, und wer bei der Oper mit Einwänden einer naturalistischen Dramaturgie kommen will, der soll doch lieber die Opernhäuser meiden.

Allerdings: die verfluchte Melodie! Da haben die Leute recht: dieser Verdi schüttet, ohne tote Strecken und Lückenbüßer zu dulden, über deutsche Räuber und venetianische Patrizier eine derartige Fülle von melodischen Einfällen aus, als ob er noch im Grabe unsere Zeitgenossen verhöhnen wollte, die aus der Not ihrer Einfallslosigkeit die Tugend eines Prinzips machen möchten. Aber ich habe bei den „Räubern" wieder beobachtet, was mancher ehrliche Beobachter schon bei mancher Melodieoper staunend sah: das Publikum war wie von einem Druck befreit, fühlte sich durch die Tatsache der Aufführung gleichsam zu ehrlichem Genießen wirklicher Musik berechtigt und jubelte dem alten Hexenmeister begeistert zu.

Bei den „Foscari" wird es nicht anders als bei den „Räubern" sein.

(Schluß folgt)

Der vertriebene Schulmusiker

Von Alfred Heuß

In Berlin wird im Unterrichtsministerium ein Erlaß vorbereitet, der in den Kreisen der studierenden Schulmusiker höchste Bestürzung hervorgerufen und zu Eingaben Veranlassung gegeben hat, darüber hinaus aber in allen Musikkreisen ein sehr unangenehmes Erstaunen hervorrufen wird: Auf Grund eines musikwissenschaftlichen Examens sollen ohne weiteres Philologen die Lehrbefähigung für Musik in der Schule erhalten, was, in kürzesten Worten ausgedrückt, heißt: In der Schulmusik hat nicht der wirkliche und demgemäß durchgebildete Musiker den Vortritt, sondern der mit musikwissenschaftlichem Firnis versehene Philologe. Begründet wird der Erlaß damit, daß die meisten Schulen einen Musiklehrer nicht voll beschäftigen könnten und zur Zeit keine Möglichkeit bestehe, die Zahl der Musikstunden zu erhöhen. Es wurde sogar bezweifelt, ob die vor dem Erlaß noch nicht betroffenen Musiklehrer und Studierenden ohne ein wissenschaftliches Fach eine Anstellung finden würden.

Uns geht diese Frage grundsätzlich an, und zwar nach beiden Seiten. Gegen die immer mehr überhandnehmende Verwissenschaftlichung der Musik haben wir uns immer wieder gewendet, und zwar im Hinblick auf den Unterricht an den Konservatorien. Heute liegen die Verhältnisse auch bereits so, daß der musikwissenschaftliche Betrieb an diesen den künstlerischen Unterricht zu überwältigen droht und das zum Fluche wird, was vor einem kleinen Menschenalter als Segen für die Musiker gedacht war und es wirklich auch sein konnte. Das ist aber eine Frage für sich und soll uns in diesem Zusammenhang nur soweit beschäftigen, als wir auf das Wesen solcher jungen Menschen eingehen, die die Musik zu ihrem Lebensberuf erwählen wollen. Man wird da immer wieder die Erfahrung machen, daß je mehr ein junger Mensch sich für die von ihm über alles geliebte Musik eignet, er im ganzen um so weniger für die Wissenschaft, für eigentliche wissenschaftliche Betätigung, geschaffen ist. Man komme hier keineswegs mit dem Mittelalter und der Zeit bis etwa 1650, im Gegenteil sogar. Denn die große einzigartige Zeit der deutschen Musik ist gerade von Musikern herbeigeführt worden, die die mittelalterliche Verbindung von Tonkunst und Wissenschaft gelöst haben, und so ist es auch geblieben bis in die neueste Zeit, bis zu Reger und Strauß. Es lebt im eigentlichen deutschen Musiker etwas Ungebändigtes, das der wissenschaftlichen Disziplin spottet, weil es noch eine ganz andere, höhere, gibt, seine innerste musikalische Natur ist es auch, die selbst dem bescheidenen Musiker all' die Mühen und Drangsale in den ganzen letzten Jahrhunderten ertragen ließ, Drangsale, denen eigentlich kein einziger Beruf mehr ausgesetzt war als der musikalische. Die Liebe zur Musik, das Gefühl, eigentlich für uns nichts anderes auf der Welt zu sein als für die Tonkunst, sie sind es, was die deutschen Musiker sowohl ihre gesellschaftlich wie finanziell niedrigere Stellung als gewissermaßen selbstgewolltes Schicksal tragen ließ, gerade auch als Schulmusiker. Wie gesagt, es ist ein ganz Besonderes um das Musikertum, was sich auch immer wieder daran zeigt, daß sich unzählige Musiker den Zugang zum Musikerberuf gegen den Willen ihrer elterlichen Berater förmlich erzwingen mußten, ein großes und nur allzu oft ergreifendes Kapitel in der deutschen Kulturgeschichte.

Und nun, nachdem sich der deutsche Musiker allmählich zu einer einigermaßen den anderen Lehrberufen ebenbürtigen Stellung emporgearbeitet hat, er sich selbst der Forderung unterzogen hat, hinsichtlich der Allgemeinbildung nicht mehr allzu sehr zurückzustehen, sagt man zu ihm kaltblütig: Höre! Nun können wir dich erst recht nicht brauchen und deine Opfer sind umsonst gewesen, es sei denn — und nun höre — du verleugnest überhaupt deine eigentliche musikalische Abstammung und treibst ganz „kunst"gerecht eine Wissenschaft, so daß man dich von einem anderen wissenschaftlichen Lehrer nicht unterscheiden kann. Zur Abwechslung und zu deiner Freude gibst du dann auch noch die paar (etwa acht) Musikstunden an unsrer Anstalt, gewissermaßen als Mußestunden, wie es ja schließlich am schönsten ist, die Musik nebenbei zu treiben. Gehst du aber auf meine Forderung nicht ein, nun, dann nehme ich als

Musiklehrer einen von den sonstigen Lehrern, die an der Universität auch ein bißchen Musikwissenschaft getrieben und sich in ihr nebenfachlich haben prüfen lassen. Gesangunterricht ist ohnedies ein halbüberwundener Begriff, den heutigen Musikunterricht geben musikwissenschaftlich abgestempelte Lehrer vermutlich sogar besser als du, denn ihr Musiker seid ja ohnedies so etwas wie Querköpfe. Mach' also wie du willst!

Tatsächlich, aus dem Erlaß spricht ebensowenig Liebe wie Verständnis für das Wesen des Musikertums. Man verdrängt den Musiker aus seinem eigensten Gebiet und setzt an seine Stelle den Sprecher über Musik, frei nach Goethe: Rede, Künstler, bilde nicht![1]) Die Forderung aber, daß der Musikstudierende noch ein Universitätsfach examensreif betreibe, ist einfach grotesk. Heute ist er derart mit musikwissenschaftlichen Fächern überhäuft, daß er für seinen eigentlichen Beruf kaum mehr die Zeit aufbringt und er etwa zwölf Semester studieren müßte, wollte er der neuen Forderung genügen.

Aber nicht nur der Musiker, sondern auch die Vertreter der Musikwissenschaft müßten sich mit aller Entschiedenheit gegen den Erlaß wenden, nötigenfalls aber die Konsequenzen ziehen. Erstens sollte ihnen ihre Wissenschaft zu hoch stehen, als daß sie sie an solche Bewerber gewissermaßen verkaufen, die sie, als Nebenfach betreibend, nur als Sprungbrett benützen wollen, und zwar im Hinblick darauf, daß das musikwissenschaftliche Studium denn doch ebenfalls die volle Kraft erfordert. Andererseits werden ihnen die Anforderungen, die heute an abgehende Musiker gestellt werden, bekannt genug sein, um von den jungen Leuten nicht geradezu Unmögliches zu verlangen, vor allem auch nicht, was dem Musiker überhaupt nicht liegt und ihn an seiner musikalischen Seele Schaden leiden läßt. Weg mit diesem Erlaß!

Über den jüngstverflossenen musikalischen Wettbewerb der höheren Schulen in Dresden

Von Hugo Löbmann, Leipzig

Laut Zeitungsnachrichten fand Anfang Dezember des verflossenen Jahres ein dreitägiger Wettbewerb statt. Er erfreute sich kritischer Beachtung, selbst bis dahin, daß man Kompositionsleistungen (selbst von 14jährigen Schülern) buchte und den Stand der Spieltechnik kunstkritisch bewertete. Das Interesse der beteiligten Elternschaft war groß und man verspricht sich allerhand Gutes von dieser Einrichtung.

Offenbar hält man in weiten Kreisen eine Steigerung der musikalischen Erziehung an den höheren Schulen in Dresden (und wohl auch sonst in Sachsen) für möglich und für notwendig. Noch immer weist der Lehrplan für Gymnasien die befremdende Eigentümlichkeit auf, daß der Musikunterricht nach dreijährigem Betriebe — man beachte es — auf volle drei Jahre gänzlich aussetzt, um dann wieder aufzutauchen. Von diesem unglaublichen Tiefstand hat sich das übrige Deutschland bisher ferngehalten. Es hat den Anschein, als ob dieses Wettsingen als eine Ergänzung der musikalischen Schulerziehung zu gelten habe. Jedenfalls hat diese Veranstaltung das eine Gute, daß das Interesse an diesem Teile des öffentlichen Schullebens geweckt und in den Vordergrund geschoben wird. In dieser Hinsicht verdient diese Bewegung volle Beachtung, weitestgehende Unterstützung und aufrichtigen Dank beteiligter Kreise.

Anders aber liegen die Verhältnisse, wenn man die Frage aufstellt: Welche erzieherischen Gesichtspunkte sind hier maßgebend?

Schon die Bezeichnung dieser musikalischen Aufführungen mit „Wettbewerb" deutet etwas Ungesundes an. Diese Einbeziehung des Sportgedankens in die nach innen zu richtende, sich im rein Geistigen vollziehende musikalische Erziehung, die es in erster und letzter Linie mit dem Wachsen und Werden des Seelischen zu tun hat, muß dem Kunst- und Jugendfreunde zu denken geben. Das Wertvollste einer Erziehung tritt nicht nach außen, ist nicht mechanisch

[1]) Daß es manche wissenschaftliche Lehrer gibt, die sich zu guten Musikern gebildet haben, darf den eigentlichen Sachverhalt, der auf eine Verschiebung abzielt, nicht verwirren.

abwägbar, bleibt dem Tages- und erst recht dem Lampenlichte verborgen. Kunstempfinden ist ein Geschenk der Natur. Es läßt sich wohl bilden, aber nicht erzwingen. Der springende Punkt jeder Kunst-, jeder Musikerziehung ist, auf den Betreuten dahin einzuwirken, daß er sich zur Hütung, Mehrung und Steigerung dieser hohen Naturgabe innerlich, das will sagen, von sich aus verpflichtet fühle zu ernstem Fleiß und gewissenhafter Sorge, daß kein fremder, störender Einfluß sein reines Kunstempfinden trübe.

Dieses Bewußtsein muß sich ausweiten und klären bis dahin, daß Vervollkommnung in der Kunstausübung als eine Art sittlicher Verpflichtung erscheine. Aus diesem Bewußtsein heraus quillt dann das königliche Empfinden, dem andern von seinem eigenen inneren Glücke abgeben, es ihm mitteilen zu können, dem andern Führer und geistiger Freund zu sein. Dieser Dienst am einzelnen, an der näheren Umgebung wächst sich mit der zunehmenden Zahl der Betreuten aus zu einem Dienst am Volk. Die Mehrung seelischen Besitzes und seelischer Aufnahmekraft durch Ausübung der Musik ist eine ernste, heilige Sache.

Mitten hinein in dieses freudige Walten verborgener Kräfte wird nun eine rein äußerliche Angelegenheit gestellt, die Darbietung von Spitzenleistungen durch Wettbewerb. Wer mit der Jugend dieser Jahre als Berufserzieher zu tun hat, weiß, daß gerade hier ungesunder Ehrgeiz sich oft unheilvoll bemerkbar macht. Diese Aufstachelung der musikalischen Triebkräfte lähmt nur gesunde und harmonische Entwicklung. Das lockende Trugbild des „Wunderknaben" taucht in gefahrvoller Nähe auf. Nahe dem Ehrgeiz wohnt der Neid.

Jede Arbeit an öffentlichen Schulen sei eingestellt auf das Wohl der Gesamtheit der Schüler. Der Wettbewerb aber stellt einige wenige in den Vordergrund. Nicht selten wirken entsprechende häusliche Verhältnisse fördernd auf die Kunstbetätigung ein. Die fähigsten Schüler müssen nicht immer auch die fleißigsten sein. Somit besteht die Gefahr, daß die treuesten Arbeiter der Klasse übersehen werden. — Aber auch das ist zu bedenken, daß Schüler mit anerkannten Spitzenleistungen mitunter zu der Meinung verleitet werden, daß ihre Begabung zur Komponistenlaufbahn zureiche. Bereits gefaßte und wohlüberlegte Lebenspläne werden über den Haufen geworfen. Eine Unruhe kommt in die Erziehung, die nie zum Vorteil für den Jüngling sein kann. Denn wesentliche Vorbedingungen für eine gute Erziehung sind auch heute noch: Stetigkeit, Einheitlichkeit, seelische Ausgeglichenheit. — Vorzeitiger öffentlicher Beifall wirkt auf manchen Charakter wie Gift.

Schließlich geraten jene tieferdenkenden Musiklehrer, die solchem öffentlichen musikalischen Wettbetriebe aus wohlerwogenen Gründen abhold sind, bei denjenigen Eltern in Mißkredit, die es beklagen, daß ihre „begabten" Kinder keine Gelegenheit haben, sich öffentlich zu zeigen oder gar in der Zeitung rühmend genannt zu werden. In der Tat, es ist nicht immer leicht, ein guter Lehrer zu bleiben.

Das zutiefst Beklagenswerte aber ist: wahre Kunsterziehung vollzieht sich nur in der Stille. Alle Erkenntnis verwurzelt sich in dem Bewußtsein, nichts zu wissen, nichts zu können. Begabung macht ernst, sucht sich zu verbergen, ist abhold allem äußeren Treiben. Sie macht, wie wahres Wissen, bescheiden. Wie treffend sagt der große Altmeister des Kunsterlebens, Goethe: „Es bildet ein Talent sich in der Stille." Den gleichen Gedanken spricht mit andern Worten ein großer Geisteslehrer aus: „Im Schweigen und in der Ruhe gedeiht die andächtige Seele." Kunsterleben stimmt zur Andacht. Wer den Musikgeist in sich verspürt, hat das Empfinden einer stillen, geheimnisvollen Begnadung. Wenn die Seele anfängt zu reden, schweigt der Mund. So wird Kunsterleben zu einem seelischen Ereignis. Für das Beglücktwerden durch Musik gibt es kein Gleiches, kein anderes in Natur und Menschenleben. Was auf dem Gebiete der Musikerziehung in der Jugend versäumt wird, bleibt ein Verlust das ganze lange Leben hindurch.

Aber noch eine Frage drängt sich dem Kunst- und Menschenfreund auf: Wo ist die Behörde, die befragt worden ist? Und wenn sie ein vorbehaltloses „Ja" gegeben hat, dann hat ihr der genügend unterrichtete fachmännische Berater gefehlt. Für Zeichnen und Turnen, für Sport sind verantwortliche Fachleute als Berater angestellt. Für die Musikerziehung glaubt man in Sachsen ohne Fachberatung auszukommen. Wenn die Eltern der höheren Schüler den Fortschritt wirklich wollen, so sollen sie nachforschen, warum beispielsweise an den Gymnasien

in Sachsen der Gesangsunterricht, ja sogar jeder Musikunterricht auf die Dauer von drei vollen Jahren ausfällt. In dieser Hinsicht steht das öffentliche höhere Schulwesen in Sachsen am tiefsten da im ganzen deutschen Reiche. Und dies geschieht in Sachsen, dessen musikalisches Ansehen einst am höchsten stand in ganz Deutschland und damit unter allen Kulturvölkern der Erde.

Diese Art Betreuung der deutschen Jugend enthält ihr das verbriefte Recht auf eine Vollerziehung vor. Und dies geht letzten Endes uns alle an.

Meine Erinnerungen an Franz Liszt

Von Johannes Merkel, Leipzig

Wenn man als Musiker in Leipzig geboren ist und den größten Teil seines Lebens in seiner musikberühmten Vaterstadt gelebt hat, kann man in seinem Alter so mancherlei Erlebtes mitteilen, was auch weitere Kreise interessieren dürfte, auch wenn der Erzähler selbst infolge zu schwacher Nerven und trüber Erfahrungen nicht zu einer musikalischen Berühmtheit gelangt ist. Jedenfalls haben meine Studienerfolge am Leipziger Konservatorium sowie 12 Jahre erfolgreicher konzertierender Tätigkeit bewiesen, daß ich sowohl als Pianist wie auch als gediegener Komponist mir einen weitverbreiteten Namen erworben hätte, wenn meine Nerven auf die Dauer den Anstrengungen des öffentlichen Auftretens gewachsen gewesen wären.

Es waren Ostern 1883 vierzig Jahre seit der Gründung des Leipziger Konservatoriums vergangen, und da die Anstalt es längst zu Weltruf gebracht hatte, war es natürlich, daß dieser Zeitpunkt als eine Art Jubiläum gefeiert wurde. Zu diesem Zwecke gestaltete man die üblichen Osterprüfungen, die in dem herrlichen alten Gewandhaussaale stattfanden, zu Jubiläumskonzerten insofern, als in ihnen nur die allerbesten Schüler und Schülerinnen auftreten durften. Da ich nun bereits Ostern 1882 nach einem einzigen Jahre Studiums in einer Hauptprüfung erfolgreich aufgetreten war, wurde ich zu den Jubiläumskonzerten zugezogen, und zwar sollte und wollte ich ursprünglich Beethovens Es-Dur-Konzert spielen. Da bestimmte mich mein Hauptlehrer Prof. Dr. Oscar Paul, der mein Bach-Spiel überaus hoch einschätzte, statt dessen die Chromatische Fantasie und Fuge des alten Thomaskantors vorzutragen. Nicht ohne inneren Kampf gab ich nach, hatte es aber wahrlich nicht zu bereuen; denn als das Gesamtergebnis dieser Konzerte gezogen wurde, stellte die besonders gefürchtete Kritik im „Musikalischen Wochenblatt" fest, daß nur eine Leistung mit meinem Bach-Vortrag verglichen werden könne: Der Chopin-Vortrag des Frl. Sophie Daiches aus Wilna (von der ich zu meiner Verwunderung mehrere Jahre später am Rigaer Strande hörte, daß sie das öffentliche Spiel bald aufgegeben habe. Sollte auch sie das Opfer schwacher Nerven geworden sein ?). Nach diesem erfreulichen Erfolge wurde ich durch eine Prämie aus der Helbigschen Stiftung „als einer der besten Schüler der Anstalt" ausgezeichnet. Nun stand meinem Abgange vom Konservatorium nichts mehr im Wege, da ich zugleich auch das gesamte Gebiet der Musiktheorie unter Anleitung des genialen Carl Piutti mit bestem Erfolge absolviert hatte. Ich zog es aber doch vor, noch ein Sommersemester zu verbleiben, um bei Prof. Piutti eine angefangene Klaviersonate zu vollenden[1]) sowie Meister Reineckes Unterricht wenigstens ein volles Jahr lang zu genießen und dessen Konzertstück op. 33 sowie das weit bekanntere Fis-Moll-Konzert zu studieren. Gleichzeitig drang ich durch die Unterweisung Oscar Pauls immer tiefer in den Geist Bachs und Beethovens ein. Insbesondere waren es die Lisztschen Übertragungen der großen Orgelfugen in A-Moll und G-Moll nebst ihren grandiosen Einleitungen, die mir es angetan hatten, als ich die erstere von Max Goldstein, die letztere von dem unvergeßlichen Carl Heymann meisterhaft gehört hatte. Um mich mit dem letzten Stil Beethovens vertraut zu machen, studierte ich die letzten Sonaten mit alleiniger Ausnahme der Schlußfuge der Hammerklaviersonate, der ich auch heute nicht näher gekommen bin, da sie so wenig für Klavier gedacht ist, daß man sie nur mit der größten Schwierigkeit dem Instrument abringen kann.

[1]) Später als op. 1 im Druck erschienen.

Als Michaelis heranrückte, meinte Prof. Paul, ich müsse mich unbedingt im Vortragsabend mit Bachs großer G-Moll-Fantasie und Fuge vom Konservatorium verabschieden. Das war aber nicht mehr möglich, weil der letzte Vortragsabend des Semesters ausfiel. 14 Tage später, als das Wintersemester bereits begonnen hatte, erhalte ich an einem Freitag gegen Abend durch einen Boten eine Karte von Prof. Paul, worauf er mir mitteilt, daß er auf das Programm des Vortragsabends als Schlußnummer die Bach-Fuge gesetzt habe. Das war für mich eine unangenehme Überraschung, weil ich dieselbe gerade in den letzten Tagen nicht gespielt hatte. Aber meinen hochverehrten Lehrer konnte ich doch nicht im Stich lassen. Ich ging daher sofort ins Konservatorium und memorierte auf dem Wege im Geiste das ganze Werk. Als ich ankam, war bereits der größte Teil des Programms erledigt, was mir indes ganz lieb war, denn das lange Warten vorher ist nicht gerade angenehm. Genug, ich betrat das Podium zuversichtlich, eine innere Stimme sagte mir: in hoc signo vinces! Und ich erspielte mir einen geradezu sensationellen Erfolg, so daß mehrere Lehrer am Ende zu mir kamen und mir die Hand drückten. Oscar Paul aber sagte mir: „Besuchen Sie mich morgen in meiner Wohnung, ich werde für Sie einen Empfehlungsbrief an Meister Liszt schreiben, mit dem reisen Sie am nächsten Dienstag nach Weimar und bitten den Meister, ihm das herrliche Werk vorspielen zu dürfen. Und so geschah's.

Als der Dienstagmorgen erschien, erglänzte die Herbstlandschaft in warmen Sonnenstrahlen, so daß ich in besonders gehobener Stimmung zum Bahnhof ging. Um Mittag kam ich in Ilm-Athen an, das sich mit den Jahren in eine Liszt-Residenz verwandelt hatte. Punkt 4 Uhr klingelte ich in der Hofgärtnerei, wo Liszt seit mehreren Jahren im Sommer wohnte und übergab der mittelalterlichen Wirtschafterin des Meisters den Empfehlungsbrief mit der Bitte anzufragen, ob der Meister mich empfangen wolle. Es dauerte gar nicht lange, so ließ mich die Wirtschafterin in den Musiksalon ein mit den Worten „der Meister läßt bitten". Kaum war ich eingetreten, als Liszt mich mit den Worten empfing: „Sie sind mir von Dr. Paul empfohlen worden, nun gut, wir werden ja sehen. Als ich ihm hierauf die Hand küssen wollte, zog er sie zurück. Dieser frostige Empfang berührte mich nicht gerade ermutigend, hatte aber doch das Gute, daß er meinen Ehrgeiz anstachelte und ich mir vornahm, mich aufs äußerste zusammen zu nehmen. Nachdem Liszt seinen Schülerkreis (es waren außer mir 17 Personen zugegen) gemustert und hierbei an mehrere Fragen gerichtet hatte, kam er wieder zu mir und bat mich am Flügel Platz zu nehmen. Nun griff ich sehr kraftvoll in die Tasten des ziemlich abgespielten, dabei gefährlich leicht gehenden „Bechstein" und brachte die grandiose Fantasie durchaus orgelmäßig zu zündender Wirkung, was ich an den Gesichtern der Zuhörer sehr wohl bemerkte. Trotzdem sagte Liszt nur ganz kurz: gut! so daß ich nicht recht wußte, wie es ihm gefallen hatte. Darauf ging er im Zimmer herum und griff plötzlich einer allerliebsten jungen Dame zärtlich unters Kinn und sagte: „Nun spielen Sie dazu die Fuge!" Worauf dieselbe erschrocken zusammenfuhr und rief: „Nein, lieber Meister, die kann ich nicht spielen." Liszt war natürlich auf eine derartige Antwort vorbereitet gewesen, kam freundlich lächelnd zu mir und sagte: „Nun lassen Sie die Fuge folgen." Ich begann dieselbe in ziemlich breitem Tempo, wie sie gewöhnlich auf der Orgel gespielt wird und steigerte dasselbe ganz allmählich, so daß gegen den Schluß eine mächtige Steigerung gesichert war. Als ich geendigt hatte, rief Liszt wieder: Gut! Aber diesmal klang das kurze Wörtchen ganz anders, ich hörte sofort heraus, daß ich den Meister zufriedengestellt hatte. Nach mir spielte eine schöne junge Dame sehr breit, aber mit kraftvollem Ausdruck Chopins Fis-Moll-Polonäse. Es war ein prächtiger Anblick, wie sie dabei mit ihren feurigen Augen den Meister begeistert ansah. Was später noch gespielt wurde, war nicht bedeutend und machte so wenig Eindruck auf mich, daß ich Einzelheiten darüber nicht berichten kann. Nach ungefähr 2 Stunden gab Liszt seinem Schülerkreis das Zeichen zum Aufbruch. Nun ging es an ein interessantes Verabschieden. Mehrere ältere Schüler fielen ihrem Meister um den Hals und küßten ihn auf die Wange; die meisten küßten ihm die Hand. Als ich an die Reihe kam, fragte ich, ob ich wiederkommen dürfe, worauf er mich auf die Schulter klopfte und sagte: „Jawohl, Sie sind ja ein vortrefflicher Pianist!" Diesmal wurde ich auch zum Handkuß zugelassen. In höchst zufriedener Stimmung ging ich gemächlich durch die alte, gemütliche Musenstadt zum Bahnhof. Als ich auf der Heimfahrt das Erlebnis des Tages überdachte, hatte ich das Gefühl, ich sei bei

einem alten Zauberer oder Magier gewesen. Wie der große, mich um Haupteslänge überragende Mann mit den langen weißen Haaren vor mir stand und mich mit seinen graugrünen Augen ansah, begriff ich sofort, daß alles, was ich vorher über den Großmeister des Klaviers gehört und gelesen hatte, so überschwenglich und übertrieben es mir auch vorgekommen war, in der Tat auf voller Wahrheit beruhte. Und welche Güte, welche Nächstenliebe mußte der Mann besitzen, der durch seine geradezu märchenhaften Leistungen die ganze musikalische Welt in höchstes Entzücken versetzt hatte, daß er, nachdem er sich ganz der Komposition gewidmet, strebsamen Kunstjüngern gestattete, ihm vorzuspielen und von ihm Unterweisung zu empfangen, wie sie ihr Spiel vervollkommnen könnten. Und das tat er lediglich um der Kunst willen, ohne irgendein Honorar zu beanspruchen! Dieser beispiellose Edelmut hat aber auch seinen geschichtlichen Grund, den ich mir nicht versagen kann, mitzuteilen. Als der Wunderknabe Liszt eines Tages seinen Vater bat, er möge ihm noch den Unterricht des damals berühmtesten Klaviervirtuosen Joh. Hummel zuteil werden lassen, wandte sich der Vater an diesen Meister, der aber ein so überaus hohes Honorar für jede Lektion forderte, daß der junge Liszt auf diesen Unterricht verzichten mußte. Da rief er zornig aus: „Vater, wenn ich einmal ein großer Künstler werde, nie werde ich von meinen Schülern ein Honorar verlangen!"

Es war übrigens für mich ein Glück, daß Liszt im Herbst 1883 nur bis Anfang November in Weimar blieb, weil ich mich damals noch nicht mit seinen Originalkompositionen intim vertraut gemacht hatte. Da ich noch bei meinen Eltern in Leipzig wohnte, fuhr ich nur einmal in der Woche nach Weimar. Bei meinem letzten Besuche, wobei ich ihm seine 6. Soireé de Vienne nach Schubertschen Tänzen vorspielte, lernte ich übrigens den Meister auch von einer anderen Seite kennen. Draußen war ein garstiges kaltes Regenwetter, so daß nur wenige Schüler sich einfanden. Gleichzeitig mit mir trat ein jüdischer Pianist aus Berlin in den Musiksalon und erzählte dem Meister, er habe bereits mit dem berühmten Geiger Wilhelmy große Reisen in Amerika gemacht; sodann wollte er aus seiner Brieftasche ein Zeugnis von Kullak hervorholen, was aber Liszt, den das große Selbstbewußtsein des Herrn stark verdroß, abwehrte. Er antwortete ihm nur sehr kalt: „Nun, wir werden ja sehen." Es spielte sich hierauf folgende unerquickliche Szene ab:

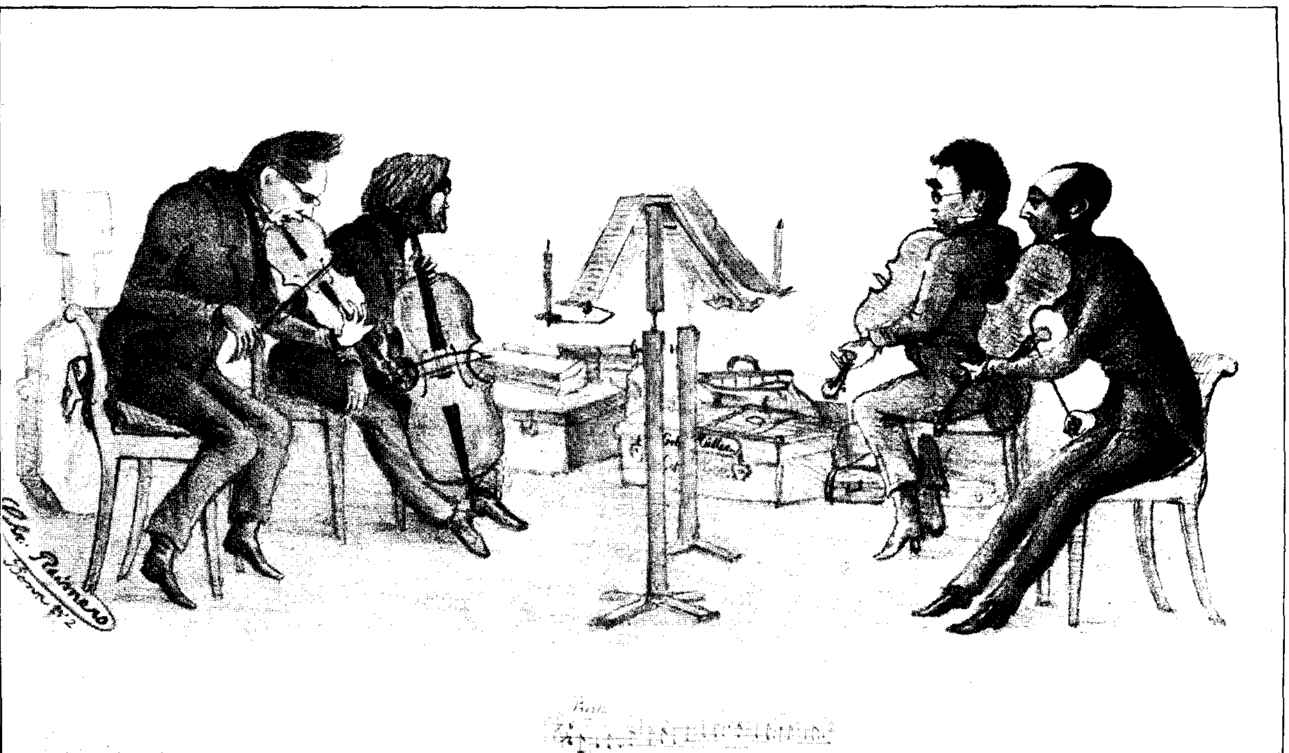
Liszt: Was wollen Sie mir vorspielen?

Herr L.: Griegs A-Moll-Konzert.

Liszt: Ach das abgedroschene Stück! (Liszt hatte es zufällig vorher von drei Schülern gehört.) Na also, beginnen Sie!

Herr L. aus Berlin beginnt das erste Solo ganz korrekt, trotzdem drängt sich Liszt ans Klavier, korrigiert ihn und sagt: „So wird das Stück nicht gespielt; also noch einmal von vorn!" Herr L. beginnt abermals streng rhythmisch nach Vorschrift des Komponisten. Trotzdem will ihn Liszt ein wenig später noch einmal vom Klavier wegdrängen. Der Gast aber wehrt ab und spielt mit einem wütenden Blick weiter, so daß sich der Meister vom Flügel entfernt. Herr L. spielt immer ausdrucksvoller und entwickelt schließlich in der Cadenz einen auffallenden Glanz, so daß am Ende des Satzes Liszt in die Hände klatscht und ausruft: „Bravo, bravissimo, sind ja ein vollendeter Pianist!" Nun war das Eis geschmolzen. Liszt fragte ihn nach den Musikverhältnissen in Amerika. Als Herr L. erzählte, er habe den Virtuosen Rafael Joseffy kennengelernt, der ihm sehr hübsche eigene Transskriptionen nach bekannten Werken vorgespielt habe, fragte ihn Liszt, ob er ihm etwas davon vorspielen könne. Darauf spielte L. das reizende Staccato-Intermezzo von Leo Delibes ganz entzückend graziös, so daß Liszt immer freudiger seinen Beifall bekundete. Um zu dem Gespräch auch etwas beizutragen, erlaubte ich mir zu bemerken, daß Joseffy doch offenbar nur von Meister Liszt die Kunst der Transskription gelernt habe. Jedenfalls wurden wir beide schließlich aufs freundlichste entlassen. Damals glaubte ich nicht, daß ziemlich drei volle Jahre vergehen würden, ehe ich zu Liszt zurückkehren konnte.

Nachdem mein Musikstudium am Konservatorium beendet war und Liszt Weimar verlassen hatte, widmete ich mich nun hauptsächlich den Wissenschaften, und zwar hörte ich philosophische Kollegs bei Heinze und Wundt, für die Kunstgeschichte bei Springer, für die Allgemeine Geschichte bei von Noorden, Georg Voigt, Maurenbrecher, sowie Musikgeschichte bei Oscar



Das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller



Walter Braunfels

Nach einer Zeichnung von Herbert Feist

Paul. Diese Studien gelangten 1885 mit meiner Promotion zum Dr. phil. zum Abschluß. Endlich konnte ich mich nun wieder ganz der Musik widmen, wobei es nicht nur galt, meine wackelig gewordene Technik wieder zu stärken, sondern auch meine Kenntnis der anderen Literatur zu erweitern Liszt wurde besonders bevorzugt, und zwar kam zunächst sein Es-Dur-Konzert an die Reihe, daneben mehrere Rhapsodien, Transskriptionen über Lieder von Weber, Schubert, Schumann und Franz, endlich die schönsten Stücke aus den Anneés de pèlerinage. So verging der Winter angenehm und schneller als ich dachte.

Im Jahre 1886 war Liszt erst im Juni ständig in Weimar und so fuhr ich denn an einem wonnig warmen Frühlingstage nach der lieblichen Musenstadt an der Ilm und spielte dem Meister sein erstes Konzert vor, recht mäßig von einem jungen Manne auf einem Pianino begleitet. Da er sich kurz vorher auf der Reise von Sondershausen, wohin er zur Tonkünstlerversammlung gefahren war, stark erkältet hatte, war er nicht in der besten Stimmung. Er bekrittelte anfangs mein Tempo als zu schnell, obwohl ich das Konzert niemals anders hatte spielen hören. Später wurde er aber freundlich und klatschte sogar im Finale einmal in die Hände bei der Stelle, wo ich das Thema in H-Dur in möglichst leisen Stakkatooktaven spielte. Nach mir kam dann ein kleines Fräulein an die Reihe, das ich kurz vorher im Park kennengelernt hatte, mit Isoldens Liebestod in Liszts Bearbeitung, wobei es zu einer höchst peinlichen Szene kam. Schon ziemlich am Anfang ließ die Spielerin bei einer ganz leichten Stelle offenbar aus Befangenheit einige Töne unter die Klaviatur fallen, so daß der Meister ihr lächelnd mit dem Finger drohte. Als aber ihre Unsicherheit bedenklich zunahm, so daß ich gar nicht begreifen konnte, daß jemand so etwas dem Großmeister des Klavierspiels zu bieten wagte, riß letzterem ganz plötzlich die Geduld. Er ergriff das Notenheft, warf es zu Boden und rief: „Solche schmutzige Wäsche bringt man mir nicht!“ Und unter Totenstille verschwand das arme Fräulein hinter dem Türvorhang und weinte bitterlich. Das war mein Abschied vom lieben Meister, denn als ich 14 Tage später ihm wieder vorspielen wollte, erfuhr ich, daß er bereits nach Bayreuth zu seiner Tochter Cosima abgereist sei. Dort hat er noch die ersten Vorstellungen von „Tristan“ und „Parsifal“ besucht, wobei er schon die Treppen heraufgetragen werden mußte. War er doch unvorsichtig genug gewesen, in leidendem Zustande kurz vorher noch nach Luxemburg zu einem Rendezvous mit dem berühmten Maler und Landsmann Munkácsy zu reisen. Er sollte sich nicht wieder erholen und ging bereits am 30. Juli zur ewigen Ruhe ein, aufrichtig betrauert von der gesamten musikalischen Welt.

Liszt war eine durchaus eigenartige Persönlichkeit, die schon durch ihr geheimnisvolles Äußere auf ihre Umgebung hypnotisierend wirkte. Unwillkürlich muß ich da an Mozart und Franz Schubert denken, die trotz ihrer phänomenalen Begabung zu ihren Lebzeiten niemals zu allgemeiner Anerkennung gelangten und ihr Leben in den kümmerlichsten Verhältnissen hinbringen mußten, weil sie in ihrer äußeren Erscheinung gar keinen Eindruck auf ihre Umgebung machten. Sicherlich konnte sich Liszt als Komponist mit keinem unserer großen Klassiker und Romantiker messen. Daß er aber trotzdem mit seinen besten Werken auf die Weiterentwicklung der Tonkunst mächtig eingewirkt hat, beweist der weitere Verlauf der Geschichte.

Jedenfalls habe ich es stets als ein großes Glück empfunden, daß es mir vergönnt war, den großen Künstler und Menschen persönlich kennenzulernen und ihm sogar lobende Worte über mein eigenes Können zu entlocken.

Der Stradivari-Fund von Bergamo

Von Fritz Rose, Florenz

Ein ungeahnter Fund, den selbst kühne Träumer nicht mehr zu erhoffen wagten, ist zum Ereignis geworden: man hat die Aufzeichnungen von Antonio Stradivari, die vielbezweifelten, durch ein Spiel des Zufalls wiedergefunden. Ein gütiges Geschick hat sie vor dem Untergange bewahrt, und die Zusammenhänge sind so phantastisch, daß ihre Erzählung sich verlohnt. Eine angesehene Bürgerfamilie in Bergamo war teils durch Erbschaft, teils durch Kauf in den Besitz einer Reihe alter Möbelstücke gekommen, die völlig unbeachtet auf einem Speicher standen, da sie keinen höheren Wert darstellten. Unter diesen Stücken befand sich auch ein alter Zylindersekretär, den der gegenwärtige Besitzer aus irgendeinem Grunde vor einigen Monaten ausbessern lassen wollte. Bei seiner Arbeit fand der Schreiner in einem versteckten Fache ein Convolut alter Papiere, die, wie sich unschwer aus ihrem Inhalt ergab, von alten Geigen handelten. In der Absicht, aus dem Funde einen möglichst hohen Gewinn zu ziehen, hielt der arglistige Handwerker ihn zunächst geheim und versuchte ihn sodann Stück um Stück bei Interessenten an den Mann zu bringen. Ohne Wissen des eigentlichen Eigentümers kamen auf diesem Wege einzelne Dokumente vor die Augen der Verwaltung des Stradivari-Museums in Cremona, die zwar ihre anscheinende Echtheit nicht in Zweifel zu ziehen vermochte, aus dem Inhalte des Vorgelegten indes die Überzeugung gewann, daß es sich um wertloses Material handle. Ein anderer und zwar der wesentliche Teil der Handschriften war inzwischen in den Besitz des aus Triest stammenden Geigenmachers und Sammlers Bisiach in Mailand übergegangen, der einige Zehntausender als nicht zu hohen Einsatz erachtete. Bei der Fortsetzung des heimlichen Handels nun riß dem Käufer endlich der Geduldsfaden, da die Ansprüche des Verkäufers immer unersättlicher wurden, die Behörde bekam Wind — und die Welt steht vor der Tatsache, daß es einen Nachlaß von Antonio Stradivari gibt.

Obgleich bisher nur gerüchtweise von dem Werte der Schriftstücke etwas an die Öffentlichkeit gedrungen ist und die wildesten Vermutungen geäußert werden, so kann es doch nach dem Gutachten von Autoritäten wie Prof. Domenico Gnoli, des Oberintendanten der bibliographischen Schätze der Lombardei, nicht mehr bestritten werden, daß der Nachlaß Stradivaris eine fraglose und unschätzbare Bereicherung unserer Kenntnis darbietet. Wenn aber eine baldige Veröffentlichung der Dokumente jetzt in Aussicht gestellt wird, so darf man bei der Lage der Dinge doch nicht hoffen, daß nun alles ans Licht kommt: gerade das wichtigste wird man auch weiterhin aus Geschäftsgründen geheimhalten. Nicht dazu gehört sicherlich wohl die Originalbiographie Stradivaris, verfaßt von seinem Beichtiger und Geschäftsführer, einem Kapuzinerpater. Der Mönch erzählt in einem mit lateinischen Wendungen untermischten, ziemlich rohen Italienisch, daß er eines Tages, an Stradivaris Werkstätte vorübergehend, wundervolle Geigentöne vernommen habe. Er ging den Tönen nach, — und so entstand eine dreißig Jahre währende Freundschaft. Nach Stradivaris Tode setzte ihm der Freund das literarische Denkmal, das jetzt bekannt wird. Man erfährt daraus, daß der Meister der Meister nicht in Cremona, sondern im Val Camonica oberhalb des Ises-Sees geboren ist.

Wie aber verhält es sich mit dem Büchlein, das Stradivari über seine Kunst schrieb? Man weiß, daß er zunächst Analphabet war und der Mönch versichert, daß er ihn lesen und schreiben gelehrt habe. Dies Büchlein wird der Mitwelt verschlossen bleiben. Enthält es Geheimnisse? — Nun, nach allem, was wir bisher vom Geigenbau wissen, gibt es keine wirklichen Geheimnisse mehr. Sicherlich aber enthält es Anweisungen und Lehren, die ein geschickter Geigenmacher zu Gold auszumünzen vermag. So soll darin stehen, wo Stradivari die schönsten seiner „singenden Hölzer" fand, nämlich in einem Hochtale des Bergamaskerlandes. Dann sind etwas grobschlächtige, aber genaue Zeichnungen verschiedener Instrumente von eigener Hand darin und — wie manche glauben — das zur Hälfte bekannte, berühmte Rezept des goldenen Lacks. Das übrige Nachlaßmaterial erstreckt sich auf Rechnungen, Briefentwürfe und ähnliches.

Man findet die Namen von Fürsten und anderen hohen Gönnern. Nicht ohne Interesse ist ein Brief, aus dem hervorgeht, daß Stradivari lebhafte Anteilnahme an der Erfindung Bartolommeo Cristoforis (1653—1731) nahm, der bekanntlich das Spinett durch eine Hammerklaviatur verbesserte. Auch ein Hauptkassenbuch hat sich gefunden, aus dem man die Zahl der echten Stradivarischüler ermitteln kann. Alles in allem darf man sagen, daß zwar auch künftig keine Meistergeigen vom Himmel regnen werden, — aber das erste Geschenk des Jahres 1929 haben wir erhalten und freuen uns neidlos über den glücklichen Fund des größten Schatzes der Geigenmacherkunst.

Die Filmmusik auf künstlerischen Wegen

Von Hans Arnold, Berlin

Noch vor nicht allzu langer Zeit mag es manchem ernsthaften Musiker als ein Sakrileg erschienen sein, diese beiden Begriffe überhaupt in einem Atem zu nennen. Allein die Zeiten haben sich geändert, und die Lichtbildbühne ist heute ein Kulturfaktor geworden, mit dem nun einmal, ob man will oder nicht, gerechnet werden muß. Auch be ginnt die Ansicht, daß die Filmmusik eigentlich nur ein notwendiges Übel sei, erfreulicherweise mehr und mehr zu schwinden. Alle maßgebenden Kreise sind sich heute darüber einig, daß die Wirkung eines Films durch eine sinngemäße musikalische Untermalung beträchtlich gehoben wird. Die Filmmusik, bisher ein Stiefkind des musikalischen Schaffens, ist auf dem besten Wege, sich durchzusetzen. Viele Hemmungen hat sie in zäher und zielbewußter Arbeit bereits überwunden, aber noch immer sind mancherlei Widerstände und Vorurteile zu beseitigen.

Strengen künstlerischen Anforderungen wird eigentlich nur die Originalmusik gerecht, d. h. eine Musik, die der Tonsetzer nach sorgfältigem Studium des betreffenden Films eigens für diesen komponiert. Gewiß wäre es natürlich das Ideal, wenn zu jedem Film eine Originalmusik komponiert werden könnte; zweifellos würde da das Prinzip der Einheitlichkeit ganz anders gewertet werden, als bei der kompilierten (zusammengestellten) Musik, welche überdies der Zusammensteller — in den meisten Fällen der Kapellmeister — häufig sehr überstürzt vornehmen muß. Da drängt sich die Frage auf: Warum gibt es verhältnismäßig so wenig Originalmusiken; im letzten Halbjahr unter den vielen in Berlin uraufgeführten Filmen nur „Der Katzensteg" (Becce), „Berlin" (Meisel), „Der Weltkrieg" (Roland) und „Luther" (Zeller)?. Die Antwort lautet: Einmal sind sie zu teuer, und zweitens würden sie nur von großen Theatern, die über eine entsprechende Orchesterbesetzung verfügen, gespielt werden. Die vielen kleinen Theater würden sich doch mit einer Zusammenstellung begnügen. Interessant ist übrigens, daß die Verbreitung einer solchen Originalmusik doch größer ist, als man im allgemeinen annimmt; so ist z. B. die Originalmusik zum „Panzerkreuzer Potemkin" (Meisel) laut Statistik der Prometheus -Film G. m. b. H. in Deutschland von etwa 200 Theatern (darunter 17 in Groß-Berlin) gespielt worden.

Hier drängt sich die Frage auf: Welche Forderungen muß man billigerweise an eine solche Originalmusik stellen, um ihr das Prädikat „künstlerisch" zuzubilligen? Zunächst gelten für diese Musiken dieselben Gesichtspunkte, die etwa für eine Pantomime in Frage kommen; ist doch letzten Endes ein Film auch nichts weiter als eine sich auf der Leinwand abspielende Pantomime. Ich will das Typische einer Filmmusik erläutern und nehme als Beispiel die Musik zu dem Film „Der Katzensteg", von welchem mir gerade der Klavierauszug vorliegt. Diese Musik (Becce) arbeitet zum Teil mit kurzen prägnanten Motiven, die sogar thematisch verarbeitet sind. Die Polyphonie tritt im allgemeinen zurück; auffallend ist besonders bei dramatischen Szenen die Verwendung des Unisono. Sehr hübsch sind die idyllischen Charakter tragenden musikalischen Schilderungen der ostpreußischen Landschaft, ebenso die in einfacher Melodik gehaltenen Liebesszenen mit kontrapunktierender Solo-Violine. Die ziemlich häufigen Soldatenszenen werden durchweg durch schlichte, beinahe volksliedartige Themen im Marsch-

rhythmus sehr charakteristisch illustriert. Als besonders stimmungsvoll möchte ich den Trauerzug nicht unerwähnt lassen. — Alles in allem eine sauber gearbeitete Partitur, welche die Vorgänge auf der Leinwand wirksam unterstreicht, ohne durch ausgesprochene Musikalität (was übrigens auch verkehrt wäre) die Aufmerksamkeit des Schauenden abzulenken. Mit ganz anderen Mitteln arbeitet der allerdings noch sehr umstrittene Edmund Meisel. Er verzichtet bewußt auf gefällige Melodik und ergeht sich in einem gewaltigen Apparat (60—70 Mann Orchester, darunter vorzugsweise Blech) mit Vorliebe in Kakophonien modernster Richtung. Obwohl im allgemeinen diese Art von Musik auf die Dauer unerträglich ist, sei doch gern zugestanden, daß Meisel im einzelnen durch instrumentale Einfalle sehr gute Wirkungen erzielt. Andererseits werden aber mit gewaltigen Mitteln Belanglosigkeiten — ich denke an die musikalische Schilderung eines flatternden Papierfetzens in einsamer Straße bei Morgengrauen (Film: Berlin) — gemalt, wo wirklich der aufgewandte Apparat in gar keinem Verhältnis zum Objekt steht. — Abschließend ist hierzu noch zu bemerken: Eine restlos alle künstlerischen Ansprüche befriedigende Filmmusik gibt es noch nicht; immerhin ist man dem erstrebten Ziel doch schon erheblich näher gekommen.

In den weitaus meisten Fällen begnügt sich nun aber ein Film mit einer „zusammengestellten" Musik. Noch heute steht mancher Musiker und Kritiker dieser Art Filmmusik von vorn herein ablehnend gegenüber, indem er sich eben auf den Standpunkt stellt, daß eine solche Zusammenstellung nichts weiter als ein riesiges Potpourri der heterogensten Musikstücke und somit auch Stilelemente sei und infolgedessen auch nicht mehr künstlerischen Wert habe als ein Potpourri, nämlich gar keinen. Mit dieser schlagwortartigen Verneinung ist nun aber keineswegs der Sache gedient, zumal wenn man bedenkt, welch hoher Prozentsatz von Musikern in den Lichtspielhäusern sein Brot findet, obwohl ja zugegeben werden muß, daß manche dieser „zusammengestellten" Filmmusiken recht viel zu wünschen übrig lassen. Um diesem Übelstande abzuhelfen, hat man nun die Kinotheken geschaffen. Diese Kinotheken sind Sammlungen typischer Filmmusiken und bilden gegenwärtig sozusagen das Rückgrat der gesamten Filmmusik. Wenn nun heute diesen Kinothekwerken vorgeworfen wird, sie seien „auf Vorrat komponierte Gelegenheitswerke", so ist dazu zu bemerken: Gewiß ist die künstlerische Einheitlichkeit einer Originalmusik höher zu bewerten; immerhin sind aber diese Nummern zumeist außerordentlich geschickt für die Zwecke des Kinos erfunden und dürften, da sie in der Regel einen ausgesprochen dekorativen Charakter haben, ihre Aufgabe bei den entsprechenden Szenen ganz gut erfüllen. Tatsächlich findet man nun aber in diesen Sammlungen nicht nur „geschickt gemachte", sondern auch wirklich gute Musiken, die auch an anderer Stelle ihren Platz mit Ehren behaupten würden. So ist abschließend zu sagen: Solange aus den oben angeführten Gründen nicht ausschließlich Originalmusiken geschrieben werden können, sind diese Kinotheken zur Zeit als der beste Ersatz dafür zu bewerten.

Zum Schluß noch einiges über die bei der Filmillustrierung mit besonderer Vorliebe verwendeten Kompositionen unserer Meister. Den deutschen Klassikern begegnet man verhältnismäßig selten. Zum Glück stehen die meisten Illustratoren auf dem richtigen Standpunkt, daß das einer Profanierung gleichkäme. Etwas häufiger finden sich schon die Romantiker und die Vertreter der großen und veristischen Oper. Besonders häufig hört man Phantasien französischer und italienischer Opernwerke, die auf unseren Spielplänen selten oder gar nicht mehr erscheinen (Giordano, Ponchielli, vor allem Massenet). Auch die französische Suite (Bizet, Delibes, Lalo, Massenet usw.) wird mit Vorliebe als Begleitmusik verwendet.

Eine ganze Reihe hochtalentierter Musiker, an der Spitze der in letzter Zeit vielgenannte Dr. Becce (Kapellmeister des Berliner Großkinos Gloriapalast), aus dessen Feder übrigens zahlreiche prächtige Kinotheknummern sowie kleinere Werke mit unverkennbar italienischem Einschlage stammen, haben sich vollkommen in den Dienst der Filmmusik gestellt und sind eifrigst bemüht, das künstlerische Niveau derselben zu heben. Auch die immer größer werdende Teilnahme, die die großen Filmgesellschaften mit eigenen Theatern (Ufa, National, Phöbus-Emelka) der Musik ihrer Filme, bzw. einer ausgezeichneten Wiedergabe derselben seitens ihrer Orchester schenken, bleibe an dieser Stelle nicht unerwähnt.

Zur Erinnerung an das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller

Von Willi Kahl, Köln

Besinnen wir uns auf die Künstler, die Schuberts Werken, insbesondere den weniger eingänglichen, Wegbereiter geworden sind, so muß das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller in Ehren genannt werden, eine Musikerfamilie, die schon als solche Aufmerksamkeit verdient. Die vier Söhne des herzoglich braunschweigischen Kammermusikus Ägidius Müller, Karl Friedrich[1]), Gustav Heinrich Theodor, Theodor August und Georg Franz Ferdinand, begannen 1831 ihre berühmten Quartettreisen, die ersten ihrer Art. Was Schuppanzigh in Wien 1804/05 versucht hatte, das Quartettspiel aus dem engen Rahmen privater Kreise in den Konzertsaal zu überführen, das wurde von den Gebrüdern Müller in größtem Stile ausgebaut. Weit über Deutschlands Grenzen hinaus haben diese Künstler an erster Stelle dazu beigetragen, daß das Quartettspiel eine Angelegenheit des öffentlichen Musiklebens wurde[2]).

Übereinstimmend lobte man beim Müller-Quartett die auf gründlichster Vorbereitung beruhende Geschlossenheit des Zusammenspiels, wobei allerdings, namentlich in den letzten Jahren bei Schuberts D-Moll- und G-Dur-Quartett, der allzu gewissenhafte Vortrag gelegentlich etwas mehr Schwung hätte vertragen können[3]). Was wir in der künstlerischen Tätigkeit dieses Quartetts heute als etwas Zeitgebundenes verstehen können, hat man ihm früher allzu leicht zum Vorwurf gemacht. Joachim wußte die Gebrüder Müller gar nicht recht zu schätzen, weil sie nur hie und da einzelne Sätze „vom letzten Beethoven" zu spielen pflegten und diese in einer ihm „unzulänglich scheinenden Darstellung"[4]). Die Stellung des damaligen Konzertpublikums zum „letzten Beethoven" gebot jedoch von selbst starke Zurückhaltung[5]). Seltener öffentlich, aber um so mehr in Privatkreisen, haben sich die Gebrüder Müller für die Beethovenschen Quartette nach Opus 95 eingesetzt[6]). Ein Zeichen der Zeit war es auch, daß die einzelnen Quartettmitglieder sich gelegentlich noch gern solistisch betätigten. „Aber", sagt Hanslick[7]), „im Quartettspiel vergassen sie und ließen vergessen, daß sie auch brillante Solisten waren, ihre Kunst ging vollständig in den Intentionen des Tondichters auf." Was es heißt, in diesen Jahren dem Publikum das Gewissen für echtes Quartettspiel geschärft zu haben, leuchtet erst recht ein, wenn man sich der Blütezeit des sogenannten „Quatuor brillant" (P. Rode, A. Romberg, Pechatschek, Pleyel, Krommer, Spohr) nicht allzu lange vor dem ersten Auftreten der Brüder Müller erinnert, jenes entarteten Quartettypus, der oft nur ein virtuos überladenes Violinkonzert mit begleitendem Streichtrio darstellt[8]).

In den Programmen der älteren Gebrüder Müller bildeten Haydn, Mozart und Beethoven (bis op. 95) sowie die Lieblinge der Zeit, Onslow, Fesca und Spohr, früher auch A. Romberg,

---

[1]) K. Fr. Müllers vier Söhne bildeten das jüngere Müller-Quartett, dessen Führung später Leopold Auer übernahm.

[2]) Vgl. L. Köhler: Die Gebrüder M. und das Streichquartett, 1858, Bernh. Müllers Artikel in der Allg. dt. Biogr., Bd. 22, 1885, S. 499ff., E. Hanslick: Geschichte d. Konzertwesens in Wien, 1869, S. 305f., E. Stier: Das Streichquartett der Gebr. M., Braunschw. Magazin (nicht „Archiv", wie Riemann im Musiklex. 10. Aufl. 1922, S. 862 zitiert), Bd. 19, 1913, S. 73ff.

[3]) Köhler a. a. O., S. 20.

[4]) A. Moser: Geschichte des Violinspiels, 1923, S. 516.

[5]) Erst in den fünfziger Jahren — das Müller-Quartett trat zuletzt 1855 auf — dringt das Verständnis für den letzten Beethoven allgemeiner durch (A. Sandberger: Zur Geschichte der Beethovenforschung und Beethovenliteratur, Ausgew. Aufsätze z. Musikgesch., Bd. 2, 1924, S. 66).

[6]) Bernh. Müller a. a. O., S. 501.

[7]) a. a. O., S. 306.

[8]) Vgl. H. Glenewinkel: Spohrs Kammermusik für Streichinstrumente, Münchener Diss. 1912, S. 13.

einen eisernen Bestand. Darüber hinaus galt ihr besonderes Interesse Mendelssohn[9]) und Schubert. Als Schubertspieler, bei einer Probe zum letzten Satz des D-Moll-Quartetts, wie aus dem beigefügten Notenzitat hervorgeht, erscheinen die Gebrüder Müller auf der hier veröffentlichten Lithographie. Ich verdanke das Blatt der Liebenswürdigkeit von Fräulein Wilhelmine Deiters in Bonn. Es stammt aus dem Nachlaß ihres Bruders, des Beethovenbiographen Hermann Deiters. Der Zeichner, Christian Reimers, Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, seit 1851 als Cellist und Klavierlehrer in Düsseldorf tätig, später in Australien gestorben[10]), ist durch seine köstlichen Karikaturen des Gewandhausorchesters bekannt geworden, für die sich auch Brahms lebhaft interessierte[11]). Reimers war bald im Rheinland als Kammermusikspieler geschätzt, spielte im Schumannschen Hause, aber auch öffentlich, u. a. in Bonn, mit Reinecke und Wasielewski Trio. Anlaß zur vorliegenden Zeichnung bot ein zweimaliges Auftreten des Müller-Quartetts in Bonn Ende 1852 (auf der Reise nach Holland), wobei außer Haydn und Beethoven von Schubert auch das eben erst erschienene G-Dur-Quartett op. 161 zu Gehör kam, „welches aber die Zuhörer im Ganzen ziemlich kalt ließ und in der That auch, trotz der mannigfachen Schönheiten, dennoch was Frische, Klarheit, Licht und Schatten betrifft, gegen andere Werke des Meisters, namentlich auch gegen das hier ebenfalls vorgetragene D-Moll-Quartett, zurücksteht."[12]) Reimers hat das Quartett bei einer Probe zu einem der beiden Bonner Konzerte nach dem Leben gezeichnet und das lithographierte Blatt (vielleicht ist es ein Probeabzug) dem damals neunzehnjährigen Hermann Deiters verehrt. Seine Schwester glaubt sich zu erinnern, daß Reimers gerade in diesen Jahren großes Interesse für Deiters' musikalisches Talent zeigte und auch einmal mit anderen ein von ihm komponiertes Quartett spielte. Hoffentlich fanden die strebsamen Gebrüder Müller, die ihre Programme nicht in billiger Tradition bekannter und beliebter Werke, zu denen das D-Moll-Quartett zu jener Zeit wohl schon gehören mochte, erstarren lassen wollten, anderwärts ein dankbareres Publikum auch für diesen damals neuesten Schubert.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Versuch mehrerer Berliner Tageszeitungen, die Tatsache der Katastrophe, von welcher das brüchige Gebäude der Atonalität (in Gestalt der Orchestervariationen von Arnold Schönberg) heimgesucht worden ist, mit macchiavellistischer Dialektik zu verschleiern, nötigt dazu, auf den Schönberg-Skandal noch einmal kurz zurückzukommen. Diese zwei Tage des 1. und 2. Dezember 1928, an welchen in Hauptprobe und Konzert jedesmal etwa 2000 Zuhörer versammelt waren, bedeuteten ein Plebiszit gegen Unmusik, wie es in solcher Eindruckskraft noch niemals erlebt worden ist. Vergeblich suchen jene Zeitungen die Schuld an den Vorgängen auf die wenigen Zuhörer abzuwälzen, welche die — auch von uns preisgegebene — Geschmack- und Taktlosigkeit hatten, Trillerpfeifen in Bewegung zu setzen. Sie verschweigen aber, daß die Zuhörerschaft — von einer kleinen, fanatisierten, in aufdringlicher Weise Beifall klatschenden Clique abgesehen — in ihrer Allgemeinheit auf das höchste entrüstet war und daß diese Empörung sich in einem Zischkonzert von noch nicht erlebter Stärke Luft gemacht hat. Daß diese energische Ablehnung einer so gut wie einmütigen Stimmung gegen das Werk Schönbergs Ausdruck gab, war unmöglich zu überhören. Dies nicht wahrhaben zu wollen, bedeutet eine nicht geringe Unklugheit. Denn der wirkliche Tatbestand ist angesichts der Tausende von Zuhörern in den musikalischen Kreisen Berlins natürlich überall bekannt geworden und Gegenstand lebhafter Erörterungen gewesen.

---

[9]) Bereits 1833 führten sie in Wien den damals dort noch ganz unbekannten Mendelssohn mit einem Streichquartett ein (Hanslick a. a. O., S. 306).

[10]) W. J. v. Wasielewski: Aus 70 Jahren. Lebenserinnerungen, 1897, S. 108.

[11]) Brahms' Briefwechsel, Bd. 14, 1920, S. 7, an Senff, 8. 1. 1854.

[12]) Bericht in der Rhein. Musikztg., Jg. 3, 5. 2. 1853, S. 1086.

Das Tollste haben sich zwei Zeitungen geleistet, die wegen ungebührlichen Verhaltens das Fell zu gerben, ohne ten, daß diese durch das zwanzigminütliche Aufgebot une gereizt waren.

Freuen wir uns, daß das Berliner Publikum sich endlich Willenserklärung aufgerafft hat, daß es im öffentlichen Kon Geräuschexperimente eines in irgendein System verbohrten Musik zu hören wünscht! Ihm, das sich mit Recht erniedrigt u Notwehr handelte, das Rückgrat zu stärken, ist die Pflicht einer Presse, nicht aber, ihm Besserwisserei entgegenzuhalten und jen zu zeigen, hinter dem sich im Falle Schönberg, dem „Führer", n Unsicherheit oder Unklarheit über die elementarsten Wesenszüge

An Ereignissen auf den Berliner Opernbühnen ist aus den letzten nachzutragen, wobei auf das Wort „Ereignis" allerdings nicht allzuviel zu legen ist. Von den beiden Uraufführungen wenigstens, über die zu berichten , von Julius Bittners „Mondnacht" und Franz Schrekers Oper „Der singende Teufel", gingen nachhaltige Wirkungen nicht aus, ein so hoher künstlerischer Stand beiden mit größter Sorgfalt vorbereiteten Aufführungen auch nachzurühmen ist.

Von Julius Bittner hatte man nach seinem im besten Sinne volkstümlichen deutschen Singspiel „Höllisch Gold" (Uraufführung im Oktober 1916 in Darmstadt) einen kräftigeren, konzentrierteren Vorstoß ins Dramatische erhofft, als ihn die neue Oper bietet. Der Sinn des Komponisten für eine gesunde, eingängliche, volkstümliche Melodik paart sich in der „Mondnacht" mit einer gewissen Sorglosigkeit in Erfindung und Gestaltung. Der Text schlägt aus verbrecherischen Vorgängen in hohen österreichischen Offizierskreisen (Fall Hofrichter usw.) Kapital und unterstreicht die Beziehung auf diese sensationellen Vorgänge geschmackloserweise noch durch die Wahl der Namen der handelnden Personen. Viele lebendig charakterisierte Einzelheiten, ja ganze Szenen, so das gespenstige Verhör des Oberleutnants Altrichter (der militärische Geheimnisse verraten hat), offenbaren die ausgesprochene Bühnenbegabung Julius Bittners, die zu einem Werk von Einheit und straffer Verdichtung zusammenzufassen, der Komponist offenbar nur durch sein allzu gemütliches Österreichertum, um nicht zu sagen Wienertum, gehindert wird. Die vortreffliche Aufführung in der Städtischen Oper unter Bruno Walter — um die Hauptrollen machten sich Hans Fidesser, Lotte Schöne und (als Bösewicht von perfider Hinterhältigkeit) Wilhelm Zitek sehr verdient — dürfte keinen Wunsch Bittners unerfüllt gelassen haben.

Gleichermaßen zu größtem Dank ist Franz Schreker der Staatsoper Unter den Linden für die hervorragende Aufführung seiner neuen Oper „Der singende Teufel" verpflichtet.

An der ausgezeichneten Aufführung hat es jedenfalls nicht gelegen, wenn der Oper ein ausgesprochener Erfolg nicht beschieden war. Das matte Ergebnis ist einmal auf die von Schreker auch dieses Mal selbstverfaßte Handlung zurückzuführen, der es an Klarheit gebricht. Die einzige, dramatisch wirkungsvolle Szene (III. Aufzug, VIII. Szene) — sie schildert den ungeheuren, ja geradezu entwaffnenden Eindruck, den der Gesang der Mönche und das Brausen der Orgel (des „Singenden Teufels") auf eine heidnische Schar macht, die mit Waffen und Äxten in die Kirche eingedrungen ist, um sie dem Erdboden gleichzumachen — scheint durch eine ähnliche Szene in Heinrich von Kleists unvergänglich herrlicher Erzählung „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" eingegeben zu sein. In der Musik hat sich Schreker im Gegensatz zu seinen früheren Opern größerer Einfachheit und einer Sparsamkeit der Mittel befleißigt, die von Eindruck sein könnte, wenn die Kraft und Originalität der Erfindung mit dem anerkennenswerten Bestreben, sich aller Klangorgien und allzu brünstiger Erotik zu enthalten, gleichen Schritt halten wollte. Mit Recht ist übrigens von mehreren Seiten darauf hingewiesen worden, daß an der neuen Oper Franz Schrekers deutliche Einwirkungen des Pfitznerschen „Palestrina" zu erkennen sind, eine Hinwendung zu einer ethischeren Haltung der Musik, die sich in der Textgestaltung in gleicher Weise vorteilhaft bemerkbar macht.

einen eisernen Bestand. Darüber hinaus galt ihr besonderes Interesse Mendelssohn[9]) und Schubert. Als Schubertspieler, bei einer Probe zum letzten Satz des D-Moll-Quartetts, wie aus dem beigefügten Notenzitat hervorgeht, erscheinen die Gebrüder Müller auf der hier veröffentlichten Lithographie. Ich verdanke das Blatt der Liebenswürdigkeit von Fräulein Wilhelmine Deiters in Bonn. Es stammt aus dem Nachlaß ihres Bruders, des Beethovenbiographen Hermann Deiters. Der Zeichner, Christian Reimers, Mitglied des Leipziger Gewandhausorchesters, seit 1851 als Cellist und Klavierlehrer in Düsseldorf tätig, später in Australien gestorben[10]), ist durch seine köstlichen Karikaturen des Gewandhausorchesters bekannt geworden, für die sich auch Brahms lebhaft interessierte[11]). Reimers war bald im Rheinland als Kammermusikspieler geschätzt, spielte im Schumannschen Hause, aber auch öffentlich, u. a. in Bonn, mit Reinecke und Wasielewski Trio. Anlaß zur vorliegenden Zeichnung bot ein zweimaliges Auftreten des Müller-Quartetts in Bonn Ende 1852 (auf der Reise nach Holland), wobei außer Haydn und Beethoven von Schubert auch das eben erst erschienene G-Dur-Quartett op. 161 zu Gehör kam, „welches aber die Zuhörer im Ganzen ziemlich kalt ließ und in der That auch, trotz der mannigfachen Schönheiten, dennoch was Frische, Klarheit, Licht und Schatten betrifft, gegen andere Werke des Meisters, namentlich auch gegen das hier ebenfalls vorgetragene D-Moll-Quartett, zurücksteht.“[12]) Reimers hat das Quartett bei einer Probe zu einem der beiden Bonner Konzerte nach dem Leben gezeichnet und das lithographierte Blatt (vielleicht ist es ein Probeabzug) dem damals neunzehnjährigen Hermann Deiters verehrt. Seine Schwester glaubt sich zu erinnern, daß Reimers gerade in diesen Jahren großes Interesse für Deiters' musikalisches Talent zeigte und auch einmal mit anderen ein von ihm komponiertes Quartett spielte. Hoffentlich fanden die strebsamen Gebrüder Müller, die ihre Programme nicht in billiger Tradition bekannter und beliebter Werke, zu denen das D-Moll-Quartett zu jener Zeit wohl schon gehören mochte, erstarren lassen wollten, anderwärts ein dankbareres Publikum auch für diesen damals neuesten Schubert.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Versuch mehrerer Berliner Tageszeitungen, die Tatsache der Katastrophe, von welcher das brüchige Gebäude der Atonalität (in Gestalt der Orchestervariationen von Arnold Schönberg) heimgesucht worden ist, mit macchiavellistischer Dialektik zu verschleiern, nötigt dazu, auf den Schönberg-Skandal noch einmal kurz zurückzukommen. Diese zwei Tage des 1. und 2. Dezember 1928, an welchen in Hauptprobe und Konzert jedesmal etwa 2000 Zuhörer versammelt waren, bedeuteten ein Plebiszit gegen Unmusik, wie es in solcher Eindruckskraft noch niemals erlebt worden ist. Vergeblich suchen jene Zeitungen die Schuld an den Vorgängen auf die wenigen Zuhörer abzuwälzen, welche die — auch von uns preisgegebene — Geschmack- und Taktlosigkeit hatten, Trillerpfeifen in Bewegung zu setzen. Sie verschweigen aber, daß die Zuhörerschaft — von einer kleinen, fanatisierten, in aufdringlicher Weise Beifall klatschenden Clique abgesehen — in ihrer Allgemeinheit auf das höchste entrüstet war und daß diese Empörung sich in einem Zischkonzert von noch nicht erlebter Stärke Luft gemacht hat. Daß diese energische Ablehnung einer so gut wie einmütigen Stimmung gegen das Werk Schönbergs Ausdruck gab, war unmöglich zu überhören. Dies nicht wahrhaben zu wollen, bedeutet eine nicht geringe Unklugheit. Denn der wirkliche Tatbestand ist angesichts der Tausende von Zuhörern in den musikalischen Kreisen Berlins natürlich überall bekannt geworden und Gegenstand lebhafter Erörterungen gewesen.

---

[9]) Bereits 1833 führten sie in Wien den damals dort noch ganz unbekannten Mendelssohn mit einem Streichquartett ein (Hanslick a. a. O., S. 306).

[10]) W. J. v. Wasielewski: Aus 70 Jahren. Lebenserinnerungen, 1897, S. 108.

[11]) Brahms' Briefwechsel, Bd. 14, 1920, S. 7, an Senff, 8. 1. 1854.

[12]) Bericht in der Rhein. Musikztg., Jg. 3, 5. 2. 1853, S. 1086.

Das Tollste haben sich zwei Zeitungen geleistet, die sich damit begnügen, den Zuhörern wegen ungebührlichen Verhaltens das Fell zu gerben, ohne auch nur mit einem Wort anzudeuten, daß diese durch das zwanzigminütliche Aufgebot unerträglicher Mißklänge bis aufs Blut gereizt waren.

Freuen wir uns, daß das Berliner Publikum sich endlich einmal zu einer unzweideutigen Willenserklärung aufgerafft hat, daß es im öffentlichen Konzert nicht die nervenpeinigenden Geräuschexperimente eines in irgendein System verbohrten Fanatikers, sondern lebendige Musik zu hören wünscht! Ihm, das sich mit Recht erniedrigt und beleidigt fühlte und in echter Notwehr handelte, das Rückgrat zu stärken, ist die Pflicht einer ihrer Verantwortung bewußten Presse, nicht aber, ihm Besserwisserei entgegenzuhalten und jenes hochmütige Augurenlächeln zu zeigen, hinter dem sich im Falle Schönberg, dem „Führer", nichts als Verlegenheit, innere Unsicherheit oder Unklarheit über die elementarsten Wesenszüge echter Musik verbirgt.

An Ereignissen auf den Berliner Opernbühnen ist aus den letzten Monaten mancherlei nachzutragen, wobei auf das Wort „Ereignis" allerdings nicht allzuviel Nachdruck zu legen ist. Von den beiden Uraufführungen wenigstens, über die zu berichten ist, von Julius Bittners „Mondnacht" und Franz Schrekers Oper „Der singende Teufel", gingen nachhaltige Wirkungen nicht aus, ein so hoher künstlerischer Stand beiden mit größter Sorgfalt vorbereiteten Aufführungen auch nachzurühmen ist.

Von Julius Bittner hatte man nach seinem im besten Sinne volkstümlichen deutschen Singspiel „Höllisch Gold" (Uraufführung im Oktober 1916 in Darmstadt) einen kräftigeren, konzentrierteren Vorstoß ins Dramatische erhofft, als ihn die neue Oper bietet. Der Sinn des Komponisten für eine gesunde, eingängliche, volkstümliche Melodik paart sich in der „Mondnacht" mit einer gewissen Sorglosigkeit in Erfindung und Gestaltung. Der Text schlägt aus verbrecherischen Vorgängen in hohen österreichischen Offizierskreisen (Fall Hofrichter usw.) Kapital und unterstreicht die Beziehung auf diese sensationellen Vorgänge geschmackloserweise noch durch die Wahl der Namen der handelnden Personen. Viele lebendig charakterisierte Einzelheiten, ja ganze Szenen, so das gespenstige Verhör des Oberleutnants Altrichter (der militärische Geheimnisse verraten hat), offenbaren die ausgesprochene Bühnenbegabung Julius Bittners, die zu einem Werk von Einheit und straffer Verdichtung zusammenzufassen, der Komponist offenbar nur durch sein allzu gemütliches Österreichertum, um nicht zu sagen Wienertum, gehindert wird. Die vortreffliche Aufführung in der Städtischen Oper unter Bruno Walter — um die Hauptrollen machten sich Hans Fidesser, Lotte Schöne und (als Bösewicht von perfider Hinterhältigkeit) Wilhelm Zitek sehr verdient — dürfte keinen Wunsch Bittners unerfüllt gelassen haben.

Gleichermaßen zu größtem Dank ist Franz Schreker der Staatsoper Unter den Linden für die hervorragende Aufführung seiner neuen Oper „Der singende Teufel" verpflichtet.

An der ausgezeichneten Aufführung hat es jedenfalls nicht gelegen, wenn der Oper ein ausgesprochener Erfolg nicht beschieden war. Das matte Ergebnis ist einmal auf die von Schreker auch dieses Mal selbstverfaßte Handlung zurückzuführen, der es an Klarheit gebricht. Die einzige, dramatisch wirkungsvolle Szene (III. Aufzug, VIII. Szene) — sie schildert den ungeheuren, ja geradezu entwaffnenden Eindruck, den der Gesang der Mönche und das Brausen der Orgel (des „Singenden Teufels") auf eine heidnische Schar macht, die mit Waffen und Äxten in die Kirche eingedrungen ist, um sie dem Erdboden gleichzumachen — scheint durch eine ähnliche Szene in Heinrich von Kleists unvergänglich herrlicher Erzählung „Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik" eingegeben zu sein. In der Musik hat sich Schreker im Gegensatz zu seinen früheren Opern größerer Einfachheit und einer Sparsamkeit der Mittel befleißigt, die von Eindruck sein könnte, wenn die Kraft und Originalität der Erfindung mit dem anerkennenswerten Bestreben, sich aller Klangorgien und allzu brünstiger Erotik zu enthalten, gleichen Schritt halten wollte. Mit Recht ist übrigens von mehreren Seiten darauf hingewiesen worden, daß an der neuen Oper Franz Schrekers deutliche Einwirkungen des Pfitznerschen „Palestrina" zu erkennen sind, eine Hinwendung zu einer ethischeren Haltung der Musik, die sich in der Textgestaltung in gleicher Weise vorteilhaft bemerkbar macht.

Ein halsbrecherischer Fallschirmabsturz führt uns zu Ernst Kreneks gewaltsam zu einer höchst problematischen Einheit zusammengeklitterten Einaktern („Der Diktator", „Das geheime Königreich" und „Schwergewicht") herab, deren Bedeutung einige tausend Meter unter der des „Singenden Teufels" liegt. (Berliner Erstaufführung in der Staatsoper am Platz der Republik.) Spottet die Brutalität des „Diktator" — seine Handlung bietet bei unerträglicher Kraßheit ein Musterbeispiel für eine wahrhaft kindliche Psychologie — jeder Beschreibung — die bedauernswerten, übrigens vortrefflichen Sänger und Darsteller der Kroll-Oper, Jean Stern (als Gast), Moje Forbach, Rose Pauly-Dreesen und Erik Wirl waren dauernd genötigt, das Orchester und einander zu überschreien —, so gehört ein Sketch von der Plumpheit des Schwergewichts, der sich mit den skrupellosen Mitteln eines Manege-Aktes an die gröbsten Instinkte des Publikums wendet, nicht auf die Opernbühne. Das Publikum der Volksbühne, zu dessen ästhetischer und musikalischer Veredelung man die Einakter Kreneks später heranzog — die Aufführung, der ich beiwohnte, wurde von dem jungen Kapellmeister Julius Bürger geleitet, während die Uraufführung von Otto Klemperer dirigiert wurde — gab sich denn auch mit Behagen den mit dem Spachtel aufgetragenen Derbheiten dieser Musik hin.

Einen etwas höheren musikalischen Stand zeigt — an einigen Stellen wenigstens — Kreneks Märchenoper „Das geheime Königreich", nämlich da, wo der im übrigen streng festgehaltene „neusachliche" Stil, der jede gefühlsmäßige Bindung grundsätzlich verschmäht, plötzlich mir nichts dir nichts tonalem Musizieren weicht. So im Ausklang der Oper (der übrigens auf das „Lied des Narren" zurückgreift). Ist es nicht bezeichnend, daß der Komponist in dem Augenblick, wo sich der tiefere Sinn des Märchenspiels enthüllt — der König findet sein wahres Königreich in der Natur — sich gezwungen sieht, das geheime Königreich der — Tonalität wieder zu entdecken? Kommt sich Krenek in der unfreiwilligen Rolle des laudator tonalitatis nicht sehr sonderbar vor?

Noch ist einer Aufführung zu gedenken, die bereits längere Zeit zurückliegt. Die Staatsoper am Platz der Republik hat sich durch die Einstudierung der „Heimlichen Ehe" von Cimarosa ein unzweifelhaftes Verdienst erworben. Nicht nur weil es sich um eine der seiner Zeit berühmtesten Buffo-Opern handelt, sondern um der lebendigen Wirkung willen, die auch heute noch von der sprühenden, graziösen, an launigen Einfällen reichen Musik ausgeht. An der (mit Ausnahme der verfehlten Dekoration) ausgezeichneten Aufführung unter der musikalischen Leitung Fritz Zweigs durfte man seine Freude haben.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Im 3. Konzertvereinskonzerte gelangte unter L. Reichweins Meisterstab R. Kattniggs 2. Sinfonie zur Uraufführung. Der Tonart G-Moll entsprechend setzt der 1. Satz mit einem scharf rhythmisierten Streichmotiv, mit herben Bläserakkorden und einem zart-melodiösen Seitengedanken, die in verhältnismäßig knapper Form verarbeitet werden, eine ernste Miene auf, die aber in den folgenden Teilen guter Laune weichen muß. Das Scherzo, ein italienisches pp-Nachtstück, durch dessen Dunkel geheimnisvolle Gestalten huschen, die sich dann zu einer gedämpften Serenata zusammenfinden, ist seiner Idee und pikanten Ausführung nach ein Volltreffer, der denn auch vom Publikum sofort lebhaft beklatscht wurde. Das Variationen-Allegretto, auf ein eingängiges Thema gegründet, läßt seine unterschiedlichen Abwandlungen in den mannigfachsten Klangkombinationen des Orchesters aufleuchten, und das ihm unmittelbar angeschlossene Finale tummelt sich in kontrapunktischer Fröhlichkeit, der man eine gelegentlich auftauchende Trivialität nicht allzu streng ankreiden will. Der Autor hat auch diesmal wieder seine überaus starke schöpferische Kraft erwiesen, seine besonders dem Fantastischen, Bizarren zuneigende echte und darum fest im Tonalen wurzelnde Originalität, ein großzügiges Temperament, das sich auch in der plakathaft-deutlichen Gestalt der Eingebungen ausspricht, und volle Beherrschung alles Handwerklichen, so daß man sich von ihm fürderhin noch völlig ausgeglichene

sinfonische Gaben mit Dauerwert erhoffen darf. Das ausführende Sinfonieorchester war voll Interesse bei der für es dankbaren Aufgabe und, wie schon angedeutet, die Wirkung auf die Hörerschaft infolgedessen eine sehr beträchtliche.

Im großen und ganzen günstig war auch der Eindruck, den man von dem im Rahmen des 1. Sinfonie- und Chorkonzertes des Akademischen Orchestervereins zur Wiener Erstaufführung gelangten Violinkonzertes (op. 50) Otto Siegls empfing. Stilistisch den Spuren der italienischen Geigenmeister des 17. und 18. Jahrhunderts folgend, harmonisch im Larghetto selbst den trüben Fluten der Atonalität nicht ausweichend, während sich die Ecksätze davon ziemlich frei halten, und in klanglicher Beziehung die moderne Orchesterpalette unter ausgiebiger Heranziehung von Trompeten und Posaunen ausnützend, sucht es, Vergangenheit und Gegenwart zu einem Neuen zu amalgamieren, das, unter Brahms' Segen, am erfreulichsten der Schlußsatz zur Erscheinung bringt. Die musikalische Essenz des ersten hingegen ist nicht kräftig genug für sein allzu weites Gefäß. Auch sieht sich hier der Solopart, dessen enorme Hindernisse von Christa Richter bewunderungswürdig genommen wurden, von der Polyphonie der Begleitung häufig gedeckt; wie er überhaupt mehr als gleicher unter gleichen denn dominierend behandelt ist, was das Werk der Mehrzahl der Spieler nicht gerade empfehlen dürfte. Immerhin ist es die Arbeit eines tüchtigen Könners, wenn auch keines sehr eigenartigen und selbständigen Erfinders. Der von Prof. Ferd. Großmann geleitete Abend brachte ferner Haydns Oxford-Sinfonie, von dem Liebhaberorchester mit erstaunlicher Finesse gespielt, und zusammen mit dem Wiener Chorverein Händels seit Jahrzehnten hier nicht mehr gespieltes Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" mit den Damen G. Forstel, L. Helletsgruber, J. Riehl und den Herren Dr. K. Bayer und E. v. John als Solisten. Eine reizende Schöpfung, in der der Komponist seinem Hange zu tonmalerischen Schildereien nach Herzenslust frönen konnte. Verschiedene Kürzungen (z. B. der überlangen Nachtigallenarie mit obligater Flöte) würden sie unserem heutigen Geschmacke noch näher bringen. Wir im Prestotempo Dahinlebenden besitzen nicht mehr die Nerven, im Konzertsaal ununterbrochen 4 bis 5 Stunden Musik über uns ergehen zu lassen.

Im 4. Abonnementkonzert des „Vereins zur Förderung zeitgenössischer Musik" hörte man ein talentiertes Streichquartett von Fritz Törmer, das mir zwar sehr wenig „russisch" vorkam, im 3. Satze eher einen klanglich fesselnden Csardas vortäuscht — wie überhaupt die Auswertung der vier Instrumente eine Hauptstärke des ganzen Opus ist — und ein sehr fein gestimmtes Andante aufweist. Jul. Wachsmanns 2. Quartett in Form einer Suite zeigte den Tonsetzer wieder von seiner gewinnendsten, auf hübsche Einfälle und klare Konturen — für einen auch in der bildenden Kunst beheimateten selbstverständlich — zurückzuführenden Seite. Das Weißgärber-Mayr-Quartett nahm sich der beiden Stücke mit Wärme an. Dazwischen hörte man kurze Klavierstücke von Scriabine, Bartók und Strawinsky (am Flügel A. Singer), anmutige Lieder von Reger und leider auch solche von T. Faschinka und A. Haslinger, die die Unbegabtheit ihrer Urheber gründlichst bewiesen.

Schließlich sei noch einiger Liederabende gedacht. Zuerst des von Max Klein-Steffi Meckler, beachtlich durch die zur Nachahmung empfohlene Anordnung im alternierenden Vortrag des Hugo Wolfschen „Italienischen Liederbuches", welche nach dem Schema: Liebe, Kummer, Streit, Versöhnung eine Art Novelle ergab und Spannung, Steigerung in die Miniaturenreihe brachte. Überflüssig zu sagen, daß die vornehme Kunst der beiden Konzertgeber das Möglichste aus dieser artistisch-gesuchten Vertonung ungekünstelter Volkspoesie herausholte.

Um Gehör warben ferner Dr. Karl Bayer und Grete Pohl-Bieber in Liedern, Balladen und dramatischen Duetten verschiedenster Herkunft. Nennt ersterer einen schlanken, schmiegsamen Tenor von glänzender Höhe und geläuterter Vortragsweise sein eigen, verweist der wuchtige Sopran der letzteren selbe auf die Bühne. Einer mitwirkenden Pianistin, Poldi Demmer, gelang Scriabines Nocturne für die linke Hand allein besonders gut.

Drei Abende, Volksliedern, Schubert und Schumann, Zeitgenossen und Loewe gewidmet, erwiesen Hellmuth Gunthmar neuerdings als einen grundmusikalischen, vielseitig sich versuchenden Sänger von Geschmack, der freilich im Balladesken das ihm zusagendste Betätigungs-

feld findet. Von Gesungenem neueren Datums seien erwähnt: J. Rinaldini „Im Schnee", O. Wetchy „Nachtwandler", R. Schmid-Melk „Vereinsamt", A. Perles „Nachhauch" und C. Frodls 5 Gesänge auf Dialektgedichte aus L. Thomas „Heilige Nacht". Die Zwischennummer Susi Dreßlers nahm durch die sensitive Wiedergabe von Schumanns „Kreisleriana" gefangen, während Hilde Rings mit Paganinis D-Dur-Konzert glänzte.

Ein unbekanntes Opernfragment Franz Schuberts

Von Edmund Richter, Wien

Franz Schubert war im Jahre 1820, also in der Zeit seines glänzenden Aufstieges und fruchtbarsten Schaffens mit der Komposition einer Oper beschäftigt, zu der ihm ein heute vergessener Dichter, Johann Philipp Neumann den Text geliefert hatte. Leider hat Schubert diese Arbeit, die Oper „Sakontala[1]", nicht vollendet. Von den beiden ersten Akten sind im Manuskript der Partitur bloß die Singstimmen und der Baß vollständig geschrieben und für die anderen Instrumente einzelne charakteristische Figuren eingezeichnet. Nur ein einziges Stück, das Finale des ersten Aktes, ein dreistimmiger Frauen- oder Knabenchor mit Begleitung einer Blasharmonie, ist von Schubert vollkommen ausgearbeitet, zurückgelassen worden. Er hat dann die Arbeit an dem groß angelegten Werk unterbrochen und nicht wieder aufgenommen, so daß es beim Entwurf geblieben ist.

Es ist, wie sich August Reißmann, der verdienstvolle Schubert-Biograph ausspricht, sehr zu beklagen, daß Schubert mit dieser Komposition nicht weiter gekommen ist. Der von ihm erwählte Stoff dieses reizenden duftigen Märchens des indischen Dichters Kalidasa entsprach, wie Reißmann hervorhebt, sehr wohl der Individualität Schuberts; es musikalisch umzudichten, dazu waren die harmonischen und melodischen Mittel, vor allem die reichen instrumentalen Farbentöne der Romantik, die in Schubert lebendig waren, wie geschaffen. Dabei hatte Neumann ein weit besseres Textbuch geliefert, als es die Libretti waren, auf die Schubert bisher seine Kräfte verschwendet hatte.

Was Schubert veranlaßt haben mag, die Vollendung der Oper aufzugeben um sich so eines großen Erfolges zu begeben, ist nicht bekannt geworden. Man dürfte aber vielleicht nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß Schuberts Freunde an dieser Unterlassung mitschuldig waren. Schubert wohnte zu dieser Zeit bei seinem treuen und uneigennützigen Freunde Franz von Schober, dem er so vieles zu danken hatte, vor allem, daß er die Fesseln seines Berufes als Schullehrer abwerfen und sich ganz der Musik widmen konnte. Schober hatte den Text zu einer anderen Oper „Alfonso und Estrella" geschrieben. Wir wissen, daß Schubert im Herbst 1821 die Komposition dieser Oper begann, daß er im Spätherbst 1821, als er mit Schober mehrere Monate auf Schloß Ochsenburg bei St. Pölten weilte und später in Wien gemeinsam mit ihm eifrig an ihr arbeitete und sie im Februar 1822 vollendete. 1823 schrieb er dann die Muisk zur großen Oper „Fierrabras" von Kupelwieser, dem Bruder des Malers Leopold Kupelwieser, seines Freundes. Dann kam die Operette „Der häusliche Krieg" (ursprünglich betitelt „Die Verschworenen") von Castelli an die Reihe und 1826 noch schrieb er an einer Skizze zur Oper „Die Grafen von Gleichen" von Bauernfeld. Somit ist es wahrscheinlich, daß es diesen Verhältnissen und seinem frühen Tode zuzuschreiben ist, daß er die unter so günstigen Auspizien begonnene Komposition der Oper Sakontala nicht zu Ende führte. Dies würde auch mit einer von dem ersten Schubert-Biographen Kreißle von Hellborn überlieferten Mitteilung Joseph Hüttenbrenners stimmen, nach der sich Schubert durch die Einflüsterungen seiner Freunde, denen die Dichtung als Operntext nicht zugesagt habe, veranlaßt gesehen hätte, die vorgeschrittene Arbeit zu unterbrechen. Daß nun Schubert gerade die eine Nummer, den Schlußchor des ersten Aktes zur Ausarbeitung erwählte, zeigt, daß ihn gerade diese Stelle der Dichtung besonders zur Ver-

[1]) Schreibweise Schuberts.

tonung gereizt haben muß. In der Tat ist ihm diese auch herrlich gelungen und er hat uns dadurch mit einem Musikstück von wunderbarer Schönheit beschenkt.
Der Verfasser, der anläßlich einer Studie über den Textdichter Johann Philipp Neumann auf diese schöne Komposition aufmerksam wurde, konnte sie dank dem Entgegenkommen der Besitzer des Manuskripts diesem entnehmen. Wir haben das Stück — getreu nach dem Manuskript kopiert[2]) — der vorliegenden Nummer der „Z.f.M." als Musikbeilage angefügt und legen es hier mit der musikalischen Welt zum ersten Male vor, überzeugt, damit am Schlusse des Schubertjahres allen Musikfreunden eine willkommene Gabe hohen Interesses und Wertes zu bieten.

Es sei an dieser Stelle noch erwähnt, daß Johann Philipp Neumann, der Verfasser des Opernlibrettos „Sakontala" auch der Textdichter der „Meßgesänge" von Schubert ist, die als „Deutsche Messe" bekannt sind und ebenso auch des als Anfang hierzu erschienenen Liedes „Gebet des Herrn". Neumann war Professor der Physik, Sekretär und Bibliothekar am Wiener Polytechnischen Institut (jetzt technische Hochschule) und dabei als Schriftsteller und Dichter tätig. Manche schwungvollen patriotischen und Gelegenheitsdichtungen, sowie poetische Übersetzungen aus griechischen und römischen Dichtern, rühren von ihm her, auch ist er Verfasser physikalischer Werke und Schriften, die von zeitgenössischen Gelehrten sehr lobend besprochen wurden. Auch Goethe erwähnt ihn in seiner Farbenlehre als „vorzüglichen Naturforscher und -Kenner".

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Zu der humorvollen Zeichnung des älteren Müller-Quartetts s. den Aufsatz S. 85. Als zweites bringen wir wieder von H. Feist eine charakteristische Zeichnung und zwar Walter Braunfels, den bekannten Komponisten und Direktor der Kölner Hochschule für Musik. — Über Schuberts unbekanntes Opernfragment „Sakontala" handelt der Aufsatz S. 90. Weiterhin sei den Lesern eine Probe aus den im Steingräber-Verlag erschienenen Violinsuiten des begabten Basler Komponisten Rudolf Moser (s. a. die Besprechung S. 94) mitgeteilt. Die feinsinnigen Stücke werden gerade auch für häusliches Musizieren willkommen sein.

Neuerscheinungen

Hans Boettcher: Beethoven als Liederkomponist. 8⁰, 180 S. mit Notenbeisp. und einem Anhang. Geh. M. 10.— Dr. Benno Filser Verlag, Augsburg. 1928.

Hermann Matzke: Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft. Eine Reihe von Vorträgen und Aufsätzen. 8⁰, 140 S. In Kommiss. d. „Quader"-Druckerei u. Verlagsanstalt, Breslau 1928.

Konstantin Fedin: Die Brüder, (musikal.) Roman. Deutsch v. E. Honig. 8⁰, 440 S. 1928. Neuer Deutscher Verlag, Berlin W 8.

Schubert raconté par ceux qui l'ont zou. Souvenirs, lettres, journeaux intimes, etc., suivis de la correspondance et des écrits de Schubert. Réunis et traduits par J.-G. Prod'homme. 8⁰, 299 S. Librairie Stock. 7, rue du Vieux-Colombier, Paris 1928. — Dieses, vom Herausgeber mit einer liebevollen Einleitung versehene Buch wird den französischen Musikern sehr willkommen sein, da ihnen hier Schubert und seine Umgebung unmittelbar entgegentritt.

A. E. F. Dickinson: An Introduction to the Music of R. Vaughan Williams. Kl.-8⁰, 83 S. mit Notenbeisp. Oxford University Press, London: Humphrey Milford. 1928.

Richard Wickenhauser: Franz Schuberts Sinfonien. Analytische Einführung. Kl.-8⁰, 125 S. Geb. M. 1.20. Phil. Reclam jun., Leipzig 1929.

Franz Schubert: Der häusliche Krieg. Oper in einem Aufzug. Textbuch mit einer ausführl. Einleitung herausgeg. von Gg. Rich. Kruse. Kl.-8⁰, 56 S. Reclams Universalbibl. Nr. 6929.

Reclams Opernführer. Herausgeg. von Gg. Rich. Kruse. Kl.-8⁰, 428 S. Geb. M. 3.20. Phil. Reclam jun., Leipzig 1928. — „Die Zahl der aufgenommenen Opern mußte eine beschränkte sein. Vom Auslande konnte nur gebracht werden, was wirklich auf deutschen Bühnen lebendig ist; die neuesten Erscheinungen deutscher Herkunft werden hoffentlich bei neuen Auflagen des Buches ausgiebiger berücksichtigt werden können, wenn sich ihre Lebenskraft erwiesen hat." (s. Vorw.) Trotzdem dürften auch in einem populären Opernführer Werke wie „Die Macht des Schicksals, Der arme Heinrich, Rose vom Liebesgarten, Königskinder, Samson u. Delila, Gianni Schiechi, Die Abreise" nicht fehlen, von zahlreichen, wohl weniger bekannten, aber durchaus nicht vergessenen Werken nicht zu reden. Bellini ist z. B. überhaupt nicht vertreten, von Wolf-Ferrari nur die „Neugierigen Frauen" usw., wogegen Werke wie Weigmanns „Klarinettenmacher" überflüssig sind. Daß im übrigen der gebotene Stoff gründlich und mit Sachkenntnis bearbeitet wurde, versteht sich bei einem Mann wie Gg. R. Kruse von selbst.

[1]) Die im Sopranschlüssel stehenden Singstimmen erhielten Sopranschlüssel.

Das Opernbuch. Ein Führer durch den Spielplan der deutschen Opernbühnen von Dr. Karl Storck. 33.—34. Aufl. herausgeg. von Paul Schwers. 8⁰, 612 S. Geb. M. 6.—. Muth'sche Verlagsbuchh., Stuttgart 1929. — Mit dieser (Jubiläums-)Ausg. erreicht der beliebte Storcksche Opernführer sein 100. Tausend. Neu aufgenommen sind: Jonny spielt auf, Ägyptische Helena, Wunder der Heliane u. Sly. Der Führer ist bei P. Schwers in guten Händen.

Hans Jelmoli: Ferruccio Busonis Züricherjahre. 130 S. u. einem Bild. 117. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich auf d. Jahr 1929. Art. Institut Orel Füßli, Zürich 1929.

Fritz Reuter: Praktische Gehörbildung auf Grundlage der Tonika-Do-Lehre. 8⁰, 101 S. mit Notenbeisp. C. F. Kahnt, Leipzig 1928.

Festspielbücher 1927 u. 1928 der Heidelberger Festspiele. 71 S. u. 58 S. nebst Bildern von d. Ausführenden u. Spielstätten. — Im Festbuch 1927 (Verl. J. Hörning, Heidelberg) schreibt unter vielem anderem Rich. Benz über „Musik u. Wort im Festspiel", im Festbuch 1928 (Verlagsges. „Das Theater", Berlin-Schöneberg) O. Huffschmid (†) über „C. M. von Weber in Heidelberg".

Romantyzm u. Muzyce. (Der Romantizismus in der Musik.) Gr.-8⁰, 140 S. mit Bildern. Sonderdruck der polnischen Zeitschrift „Muzyka", Warschau, herausgegeben von M. Glinskiego. — Eine polnische Sammlung von Aufsätzen poln. Musikschriftsteller.

Wilhelm Merian, Franz Schubert. Vortrag. 8⁰, 22 S. Separatdruck der „Basler Nachrichten". — Der Vortrag, der mit Betonung des Menschlichen das Künstlersische in kurzen Zügen, aber warm, ausarbeitet, verdiente gedruckt zu werden, was bekanntlich bei manchen Büchern des Schubertjahres verneint werden muß.

N. Simrock. Jahrbuch II. Hnrausgeg. von E. H. Müller. 8⁰ 226 S. — N. Simrock, Berlin 1929. — Auf dieses vertreffliche, inhaltsreiche Jahrbuch werden wir noch zuiückkommen.

Besprechungen

HESSES MUSIKERKALENDER 51. Jahrgang 1929, 3 Bände, 2200 Seiten. Preis M. 9.50. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Spät kamt Ihr, doch Ihr kamt, d. h. gerade noch vor Jahres-Torschluß. Anzeigen läßt sich der „Unentbehrliche" deshalb erst in diesem Heft, nachdem sich die meisten Musiker mit den beiden „Handstücken" bereits versehen haben werden. Der Notizen-Kalender weist im Kalendarium einige Verbesserungen auf, indessen sind die laufend gebrachten Geburts- und Sterbetage am Kopf der Seiten weggefallen, was teilweise natürlich zu bedauern ist. Im übrigen, der Kalender ist, obwohl er keine Konkurrenz mehr hat, nimmermüde und arbeitet in diesem Sinne um der Sache willen.

HERMANN MATZKE: Musik und Technik. Vortrag gehalten am 6. Dez. 1927 im Außeninstitut der Techn. Hochschule Breslau. 8*, 30 S. Quader-Druckerei und Verlagsanstalt G. m. b. H. Breslau 1928.

Der Verfasser tritt in dieser bemerkenswerten kleinen Schrift dafür ein, daß an technischen Hochschulen über diejenigen Gebiete der Musik gelehrt wird, die für die Studierenden dieser Anstalten praktischen Wert haben. Uns scheint mit Recht, wenn selbstverständlich ein Kolleg über ein allgemein musikalisches Thema dadurch keineswegs überflüssig wird. -s.

WOLDEMAR LIPPERT: Richard Wagners Verbannung und Rückkehr, 1849—1862. Mit unveröffentlichten Briefen und Aktenstücken, fünf Faksimiles und sechzehn Tafeln in Lichtdruck. 8⁰, 260 S. Dresden, Verlag Paul Aretz.

Mit diesem Buch gewinnt die ernsthafte Wagner-Literatur eine wertvolle Bereicherung. Eigentlich kaum zu glauben, daß gerade über die auf Wagners Flucht folgenden Jahre noch ein so stattliches Buch zu erwarten gewesen wäre — wäre nicht im Verf. ein Mann am Werke gewesen, dem erstens dank seiner Stellung als Direktor des sächs. Hauptstaatsarchives zu Dresden bisher ganz unbenutzte Quellen sich erschlossen, und der zweitens bei hervorragender Literaturkenntnis die reichen Funde über eine aktentrockene Aneinanderreihung hinweg zu einem äußerst fesselnden Abschnitt von Wagners Leben zu gestalten wußte. Das liest sich zuweilen wie ein spannender Roman und ist doch kein Satz darin, der nicht aus quellengemäßem Material zu belegen wäre. Da sind die Akten des sächs. Justizministeriums, die Polizeiakten des Ministeriums des Innern, die Gesandschaftsakten des Ministeriums der auswärtigen Angelegenheiten herangezogen worden; da wurde gewonnen aus Haus-, Hof-, Staats-, städt. Theater- und anderen Kunst- und Wissenschafts- sowie Privat-Archiven zu Dresden, Wien, Karlsruhe, Weimar, Leipzig und München. Zu diesem reichen Aktenmaterial hat der Verf. mit tiefgründiger Belesenheit die einschlägigen Stellen aus W.s Briefen und sonstige gelegentliche Äußerungen zu diesem Thema herangebracht und gewandt in seinem Buch verbunden, das auf allgemein geschichtlichem Grund das speziell Biographische deutlich hervortreten läßt. — Das Ergebnis: dieselben Beweggründe, die W. einst in das Lager der Revolutionäre trieben, haben ihn die vielen, selbstverleugnenden Bitten um Begnadigung und Reueversicherungen tun lassen: die Verfolgung seiner durchaus künstlerischen Absichten. Der alte Wahn hat freilich auch hier lange Zeit Schaden angerichtet: in fataler Verkennung wurde gerade nur der Mensch und Politiker W. als „gefährliches Individuum" ferngehalten, wohin-

gegen dessen künstlerischen Werke relativ bald wieder im Dresdner Opernhaus aufgeführt wurden. Man hielt ihn damit von dem Lande fern, das für ihn einzig zur Verwirklichung seiner künstlerischen Pläne in Betracht kam — nicht etwa nur, weil er in Deutschland die besten künstlerischen Kräfte gefunden hätte, sondern die Kräfte finden wollte, deren Wurzeln allein im Vaterlande liegen; als solchen Wahrer Attinghausenscher Bekenntnisse hatte man W. noch nicht erkannt und Fürsten und Herzöge vermittelten lange vergebens, und eine ganze Versammlung von Königen hatte Mühe, den umzustimmen, der — selbst ein Künstler unter Königen: Johann von Sachsen — nach dem mitgeteilten Kgl. Handschreiben der alleinige Träger des Widerstandes war. Ausgerechnet aus W.s unseligem Paris mußte ihm der Stern der Gnade leuchten: von dort aus hat der sächsische Gesandte Frhr. Albert Leo von Seebach in tapferer Überwindung höfischer Schranken die entscheidenden Schritte getan. Freilich war W. durch das allzu lange und immer wieder getäuschte Harren und Hoffen zu sehr „veralbert“ worden — wie wir in Sachsen sagen —, um noch zu einem Taumel der Freude fähig zu sein. In der Tat brachte auch der erste Gnadenbrief nur eine halbe Rückkehr-Erlaubnis, insofern W. wohl Deutschland, nicht aber zugleich Sachsen und erst recht nicht Dresden offen stehen sollte. — Das aus dem „produktiven Winkel“ stammende Buch begleiten seltene Bilder, interessante Faksimiles und — das sowieso — ein sorgfältiges Register. Walter Flath-Radebeul.

DESY POLLITZ: Durch Technik zur Kunst der Sprache und des Gesanges. 8°. 30 S. Leipzig 1927, Dörffling u. Franke.

Mit eindringendem Verständnis und lebhaftem Streben nach Klarheit legt die Verfasserin ihr Programm für die stimmliche Arbeit dar. Die Schrift liest sich gut und enthält viel Beherzigenswertes zur Stimmkunde. Das Festlegen der Zunge hinter den Unterzähnen bleibt allerdings technisch anfechtbar und auch das Ablehnen eines leichten Kopfhebens zum Ansatz oder, wie die Verf. sagt, zum „Anklingen“ geschieht zu schroff. Sehr zu begrüßen ist, daß die in der Technik so oft übersehene Naseneinatmung auch für den Ausdrucksatem jetzt immer häufiger wieder gefordert wird (hier S. 7) und daß das Zusammengehen von Sprache und Gesang in der Schrift seine Würdigung findet (vgl. Zusammenfassung S. 28). Martin Seydel.

FRIEDRICH KARL ROEDEMEYER: Vom Wesen des Sprech-Chores. 112 S. 8°. Bärenreiter-Verlag, Augsburg 1926.

Auf Grund weitgreifender Studien gibt der Verf. mit Wärme und klar abwägendem Urteil einen Überblick über das ganze Problemgebiet von Cicero bis Herder, von Gottsched bis R. Wagner, von der Liturgie bis zum Proletarier-Sprechchor. Die Neuentstehung des Sprechchores an den Universitäten, wie sie zuerst zur III. Tagung der Gesellschaft für Hochschulpädagogik in Leipzig am 19. Oktober 1912, dann in festlicher Stunde daselbst am 19. Oktober 1913 gezeigt und angewendet wurde, konnte vom Verf. leider nicht erwähnt werden, was hierdurch nachgeholt sei (vgl. auch den Aufsatz „Vom Chorsprechen und von „Sprechchören“ in dem Sammelband „Der Schauspieler“, herausgegeben von Ewald Geißler Bühnenvolksbundverlag 1926). Zu warnen ist in der Sprechchorsache vor zu stark theoretischer Einstellung und vor dem Vermischen der Gebiete; weder der Vergleich mit dem Gesang noch der mit der Bewegungskunst darf zu weit durchgeführt werden. Es ist hier im Zusammenhang mit der deutschen Sprechkunst eine wesentlich neue Ausdruckstechnik auf bewußt psychophysischer Grundlage emporgewachsen, deren letzte Gemeinsamkeitsgründe hinter Klang, Sprachform und Rhythmus auf allerprimitivste Ausdruckserscheinungen in Sprachentstehung und Sprachleben zurückgehen. Hält man an dieser Ursprünglichkeit fest, so ergibt sich die Lösung vieler dann noch bestehender Fragen, wie nach Auswahl, Ausführung, Stil u. dergl., in hohem Maße von selbst. Als Wegweiser in idealer Form durch das musikalisch, poetisch und rhetorisch so verstrickte Gebiet kann dabei Roedemeyers ausgezeichnete Arbeit sehr wohl dienen. Martin Seydel.

ROBERT LACH: Das Ethos in der Musik Schuberts. Festrede, gehalten in der von der österreichischen Bundesregierung veranstalteten Feier am 19. November 1928 in der Universität in Wien. Kl.-8°, 30 S. Wien, Im Selbstverlag des Verfassers, 1928.

Es ist dies die ominöse Festrede Prof. Lachs, die über Wien hinaus zu so unliebsamen Erörterungen Veranlassung gegeben hat und die der Verfasser zu seiner Rechtfertigung im Druck erscheinen ließ. Schade, daß sie uns nicht früher in die Hand gekommen ist, denn es unterliegt keinem Zweifel, daß die Rede, mag sie auch zu Mißverständnissen Anlaß geben — wozu ein früherer Aufsatz noch einen besonderen Untergrund geboten haben soll —, böswillig gedeutet worden ist. Allerdings, glücklich ist gar manches in der Rede nicht, und z. B. der Vorwurf, der Schubert in dem gleich wörtlich angeführten Satz gemacht wird, weist schließlich doch auf ein starkes Verkennen der Natur Schuberts hin, die nun einmal neben Willensnaturen anderer Art ihren vollen Eigenwert hat. Denn wer in einem so kurzen Leben derart Unendliches leistet, ist ebenfalls eine Willensnatur, nur eben keine Beethovensche oder Wagnersche. Es heißt da (S. 20): „Aber daß er (Schubert) so gar keinen Versuch machte, sich als Künstler eine selbständige Existenz zu erringen, sondern daß er zeitlebens über die — wenn der Ausdruck nicht etwa als zu hart empfunden

würde und Gefahr läuft, schief gedeutet zu werden, als schmarotzer- und parasitenhafte — Symbiose mit Freunden nie hinausgekommen ist, zeigt doch deutlich diese ihm im letzten Grunde tiefinnerlich notwendig eingeborene und immanente Unfähigkeit zum Kampfe um eine soziale Position, sowie auch aus dieser heraus mit Naturnotwendigkeit geborenen und erwachsenen Mangel an jeglicher Willensspannung, Kraftentfaltung und jenes Energieaufwandes, wie ihn ein starker, kraftvoller Charakter entfaltet, um sich und sein Schaffen im Leben durchzusetzen." Noch verschiedenes andere reizt zum Widerspruch, aber wir wollen uns freuen, daß es sich nirgends um Verunglimpfungen Schuberts handelt. — S.

PAUL MÜLLER: Quartett für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello op. 4. N. Simrock, Berlin.

Hier zeigt sich ein still besinnlicher, ehrlicher Mensch, der ohne ängstliches Bedenken, ob's auch „Ausdruck der Zeit" sei, schreibt, wie's in ihm klingt. Doppelt sympathisch ist solche schlichte Natürlichkeit, wenn sie von sich aus auch was zu geben hat: warme Melodik und Innerlichkeit. Müller wäre nur zu wünschen, seine lockere Form verdichten zu lernen und sich stärker zu konzentrieren. G. Kießig.

NIKOLAS MEDTNER: op. 48. Zwei Märchen Nr. 1 Tanzmärchen, Nr. 2 Elfenmärchen. Verlag Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Der vortreffliche Klavierkomponist Medtner reiht seinen früheren wertvollen Werken, den Sonaten, Novellen, Improvisationen usw., mit diesen leicht beschwingten Tanzweisen neue, hoch erfreuliche Gaben an. Schier unschöpflich quillt hier der Melodienstrom dahin, mühelos die liedförmige, kleine Form zu einem großen Komplex erweiternd, den man staunend und freudig genießend ohne Ermüdung von A bis Z verfolgt. Die im großen und ganzen festgehaltene strenge Tonalität wird oft durch harmonische Kühnheiten und Abschweifungen reizvoll unterbrochen und belebt. Die Stücke bilden sehr dankbare Aufgaben für den neuen technischen Spieltypus, der auf Schwung, Gewichtsdosierung, Elastizität aufgebaut ist. Th. Raillard.

GOTTFRIED RÜDINGER: Suite in E-Moll für Violine und Klavier. Volksvereinsverlag München-Gladbach.

Rüdingers solid gezimmerte Arbeiten sind genugsam bekannt. Hier kommt er uns wieder mit einem sehr klanggesättigten, geschickt gesetzten Kammermusikwerk Bach-Regerschen Schlages. Erfahren wir auch nicht gerade viel Neues in dieser im übrigen gut gelungenen Suite, so besticht selbige doch durch ihren ernsten, vornehmen Inhalt, durch die von klangvoller Harmonik festgestützte ehrliche Kontrapunktik und durch die aparte Art der Schlüsse. Ein dankbares Stück Hausmusik!

Curt Beilschmidt.

GOTTFRIED RÜDINGER: Messe in G für vierstimmigen gemischten Chor und Orgel op. 23. Volksvereinsverlag zu München-Gladbach.

In dieser Messe treffen wir auf eine glückliche Verquickung von Palestrinastil und Moderne. Erscheint das gediegene Werk teilweise etwas süßlich geraten, und vermißt man auch in den einzelnen Sätzen bei aller Geschicklichkeit im Thematischen eine reichere rhythmische Belebung, so hat man andererseits doch seine Freude an den meisterhaft geführten Stimmen, wie an der klaren, edlen Harmonik, und sieht in dieser populär gehaltenen, echt empfundenen Kunst Rüdingers überall die fleißige Hand des geradlinigen Musikers. Curt Beilschmidt.

WALTER NIEMANN: Drei Stücke für Flöte und Pianoforte, op. 39, Nr. 2, Allemande; Nr. 3 Hornpipe und op. 84, Nr. 2 Flötenkonzert. Leipzig F. E. Leuckart 1928.

Erhebliche technische Schwierigkeiten bieten diese Kabinettstückchen des Leipziger Klavierpoeten keinem der beiden Spieler. Aber sie fordern neben der genauesten Beachtung aller die Ausführung betreffenden Vorschriften die feinste Einfühlung in ihren Sinn und Geist, dürfen also im höchsten Sinne auch als „Studien" empfohlen werden. Die Ausstattung ist mustergültig. Ein „übriges" wäre geschehen, wenn das Titelblatt des „Flötenkonzertes" das entsprechende Spitzwegbild trüge: zur Erklärung der nicht so schlechthin zu treffenden Überschrift! F. E. Thiele.

RUDOLF MOSER: 2 Suiten für Violine und Klavier, op. 28. Steingräber-Verlag Leipzig.

Des Schweizers Moser im alten, mit modernen Elementen durchsetzten Stil gehaltene Violinsuiten sind Erzeugnisse eines klaren, feinsinnigen Kopfes. Man hat wirklichen Genuß an ihnen und findet manche interessante, wohlabgerundete Wendung darin. Suite I ist die ausgedehntere und die ursprünglichere von beiden; aus ihr heben sich ganz besonders eine schöne Entrée, eine stilvolle Air, eine originell harmonische, delikate, aus dem Madrigalstil herausgewachsene Gavotte hervor. Das Menuet reizt durch seine eigenartigen Schlüsse und harmonischen Lösungen und in der Gigue schwingt — so kaum merklich — ein wenig Romantik in zartester Form mit. Suite II, ebenfalls von bester Musikalität erfüllt, gibt sich nicht ganz so frisch wie ihre Schwester. Auch hier vereinigt sich Regersche klangsatte Harmonik mit alter, vornehmlich Froberger-Bachscher Kontrapunktik; allerdings erscheint mir die Erfindung der einzelnen kurzen Sätze etwas gesuchter und hie und da gedrechselt, was freilich an dem künstlerischen Wert auch dieser vornehm gestalteten Arbeit nichts mindern soll. Die für beide Teile nicht allzu schwierig auszuführenden formschönen Suiten werden ihren Weg machen! Curt Beilschmidt.

Kreuz und Quer

Ein „Kampfbund für deutsche Kultur“

hat neulich, mit dem Sitz in München, seine Gründung erfahren, und möchten wir angelegentlichst unsere Leser auf ihn hinweisen. Politisch nach jeder Richtung ungebunden, ist er aus der Erkenntnis entstanden, daß „selbst in den Kreisen der nationalen Intelligenz die Erkenntnis erschreckend gering ist, wie weit der Zerfall aller kulturellen Grundlagen, die Vereinsamung und das Gefühl einer verzweifelten Ohnmacht der Vertreter deutschen Wesens bereits gediehen ist“. Und anschließend heißt es weiter in dem Aufruf: „Dank den aufgelösten Formen des Lebens konnten zur Macht gelangte wurzellose Emporkömmlinge ein festes Bündnis gegen das doch stellenweise auftretende Streben für eine seelische Wiedergeburt schließen; sie sind heute zielbewußt daran tätig, alle deutschen — aber auch alle echtreligiösen — Werte auszuhöhlen, zu fälschen, die Träger und Verfechter dieser Werte wirtschaftlich zu vernichten und das Emporstreben eines wesenhaften deutschen Nachwuchses zu verhindern.

Aus dieser für uns alle tief beschämenden, aber nicht mehr zu leugnenden Lage der Dinge erwächst jedem Deutschen inner- und außerhalb der augenblicklichen politischen Grenzen des Reiches die ernste Aufgabe, Erkenntnis über die fortschreitende Zersetzung unseres inneren geistig-seelischen Baues zu verbreiten und einen starken Willen zu erwecken, um sich in großer Front geschlossen gegen diese Schande der eigenen Schwäche und der feindlichen Überwucherung zu wehren, um neue kulturelle Lebensformen aus deutschem Wesen heraus gestalten zu helfen.“

Wir wollen nicht Weiteres wörtlich anführen, der Leser weiß, daß unsere Zeitschrift im Sinne dieses „Kampfbundes“ seit Jahren auf dem Gebiete der Musik wirkt. Aber es tut auch ein Zusammenschluß in weiterem Sinne not, denn die Musik ist nur ein Teilgebiet unseres kulturellen Lebens und schließlich nur im Zusammenhang mit diesem zu verstehen. So begrüßen wir denn auch diesen „Kampfbund für deutsche Kultur“ aufs herzlichste und regen unsere Leser an, ihm beizutreten. Gleich die erste Nummer der „Mitteilungen“ wird sie über allerlei in gegenständlichster Art aufklären, um was es eigentlich geht. Und lassen sich die Leser nicht irre machen durch bereits sich erhebende gegnerische Stimmen, daß derartige Zusammenschlüsse im Grunde genommen doch nicht viel Zweck hätten, weil die Entwicklung nun einmal doch ihren Weg gehe und man sich nicht dagegen stemmen könne. Das ist so oberflächlich wie nur möglich gesehen. Denn alle Entwicklung vollzieht sich in Stoß und Gegenstoß, verlaufe sie nach dieser oder jener Richtung, und wehe einem Deutschland, wenn es kampf- und tatenlos der heutigen Entwicklung zusähe. Das könnte selbst der unentwegteste Vertreter des modernen Fortschrittgedankens, so es ihm um seine Sache ernstlich zu tun ist und er über geistiges Rüstzeug verfügt, nicht wünschen, da er weiß, daß alles Hemmungslose sich bald leer läuft.

Wir machen nun noch die paar geschäftlichen Mitteilungen: Der Beitrag für den K. f. d. K. beträgt mit Einschluß des Mitteilungsblattes des Kampfbundes M. 1.— monatlich. Außerdem eine einmalige Beitrittsspende von mindestens M. 3.—. Postscheckkonto beim Postscheckamt München 16481, Kampfbund für deutsche Kultur. Geschäftsstelle München, Schellingstr. 39 I.

Vom IX. Musikfest der deutschen Gitarre- und Lautenspieler in Berlin

Ergebnisse und Anregungen

Der erste Tag (11. Oktober) brachte Kammermusik mit Gitarre — im Mittelpunkt des Ensembles: Schwarz-Reiflingen-Berlin — der zweite einen Liederabend Hermann Munks, der dritte Solovorträge von Prof. Miguel Llobet aus Barcelona — er feierte einige Tage später im Kreise seiner Berliner Freunde und Verehrer seinen 50. Geburtstag —, der vierte endlich einen Vortragsabend der 17jährigen Luise Walker aus Wien. Am Vormittag des 14. Oktobers führte Erich Schütze Freunden der alten Laute das Instrument in Werken alter Meister vor. Ein Vortrag Erwin Schwarz-Reiflingens, des tatkräftigen Organisators des Festes, ging voraus.

Wir möchten die Ergebnisse der Veranstaltung kurz zusammenfassen wie folgt:

Das Fest brachte fürs erste von neuem den Beweis, daß hochwertige Meisterinstrumente vorhanden sind, die in der Hand von Meisterspielern die Konzerfähigkeit der Gitarre erweisen. Es seien hier die von de Torres gebauten Instrumente der Louise Walker und Miguel Llobets erwähnt (Wert 20000 Mark), sowie das von Schwarz-Reiflingen gespielte des in Barcelona lebenden Meisters Francisco Simplicio — seine Instrumente kosten 400—1000 Mark. — Unter den von den Werkstätten „Die Gitarre" ausgestellten Instrumenten erregte besonders ein als Albertgitarre bezeichnetes Instrument berechtigtes Aufsehen.

Das Fest zeigte zum andern das Vorhandensein einer ebenso reichhaltigen als wertvollen Konzertliteratur. Während das Programm der Luise Walker besonders Werke von Meistern der Blütezeit der Gitarre — um 1800 — betonte, hatten die Vorträge Meister Llobets vorwiegend den Atem der neuen und neuesten Zeit. Torroba, Tarrega, Albeniz, A. Broqua, Villa Lobos, M. de Falla, M. Llobet — bemerkenswerterweise alles Romanen — sind einige der Namen des Programms. Wertvolle Schätze sind in Franz Schuberts Quartett für Flöte, Bratsche, Gitarre und Violoncello und in Paganinis Kammermusikwerken mit Gitarre entdeckt und gehoben worden, wobei Schwarz-Reiflingen ein ganz besonderes Verdienst zukommt.

Man durfte sich zum dritten davon überzeugen, daß auf dem Instrument geradezu staunenerregende virtuose Leistungen möglich sind und man versteht, wenn Paganini noch vor seinem Tode beabsichtigt haben soll, auf der Gitarre Triumphe zu feiern. Mit Stolz durfte man sich als Deutscher der Tatsache freuen, daß wir in der erst 17jährigen Luise Walker eine den besten spanischen Meistern ebenbürtige Künstlerin besitzen. Vor Llobet zeichnet sich aber ihr Spiel durch volleren Klang im Forte und vor allem durch die deutsche Innerlichkeit aus. Man hält es nicht für möglich, daß solch eine königliche Spielerin, deren äußere Erscheinung dazu noch von entzückender Anmut ist, sich über Vernachlässigung durch deutsche Konzertagenturen beklagen muß, was bei Prof. Llobet, dem Ausländer, nicht der Fall ist.

Man mußte sich zum vierten leider darüber klar sein, daß der dem Lied, insbesondere dem modernen Kunstlied zur Gitarre notwendige durchschlagende Erfolg noch nicht kam. Immer noch wartet eine kleine Schar von Komponisten, auf die von maßgebender Seite große Hoffnungen gesetzt werden, auf den Sänger, der das Publikum überzeugend mit fortreißt. Sepp Summer singt sich selbst. So bleibt die mutige Helga Petri in Dresden die einzige, die sich mit dankenswerter Selbstlosigkeit erfolgreich für andere einsetzt. Mit welchen Vorurteilen die Vorkämpfer des modernen Gitarreliedes zu rechnen haben, das wird grell durch die Tatsache beleuchtet, daß einer der ersten Musiker Berlins dem im Verlag „Die Gitarre" erschienenen, bedeutsamen Liederhefte Fritz Degners zwar höchstes Lob zollte, nachher aber eine Künstlerin, die der Komponist als berufene Interpretin seiner Kunst bezeichnet, durch seine geringschätzige Art veranlaßte, vom Vorsingen der Lieder abzusehen. Die Ursachen dieser Voreingenommenheit sind wohl in den Nachwirkungen der die Gitarre stümpernden Wandervogelbewegung von einst zu suchen. Vielleicht lassen sich auf das im letzten Jahrzehnt im Bau von Instrumenten, im Gitarreunterricht und -lied Geleistete Hoffnungen auf eine veredelte Wiederkehr bzw. Neubelebung dieser Jugendbewegung gründen. Ich lege Wert darauf, in dieser nichtgitarristischen Fachzeitschrift einmal durch Herausheben einiger Tatsachen begabte Berufssänger zum Nachdenken darüber zu veranlassen, ob es sich nicht empfehlen dürfte, zur Gitarre, statt zum Klavier zu singen. Wertvolle Literatur ist vorhanden bzw. im Entstehen. Ich gebe nur einige Namen: Franz Schubert, Weber, Kothe, Heinrich Albert Scherrer, Hannes Ruch, Sepp Summer, Meyer-Steinegg, Fritz Degner, weiterhin auch Paul Kurze (die Schriftleitung). Zwar muß der Sänger zur Gitarre naturgemäß länger studieren, ehe er reif für den Konzertsaal ist, zwar wird er im Hinblick auf sein intimeres Begleitinstrument im allgemeinen den Konzertraum nicht allzu groß wählen, dafür aber hat er die Einnahme des Abends ganz für sich, und, was nicht hoch genug anzuschlagen ist — jeder Sänger von Klavierliedern weiß ein Lied davon zu singen — seine Leistung kann durch mangelhafte Begleitung bzw. Instrumente nicht entstellt werden.

Die Sonntag, den 14. Oktober vormittags versammelte kleine Schar zeigte, welch lebhaftes



Hugo Wolf

(nach einem Lichtbilde von A. Richard Sommer)

Geboren am 13. März 1860, gestorben am 22. Februar 1903

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Interesse der alten Laute dank der zielbewußten Arbeit und des scharfblickenden Künstlers und Praktikers Schwarz-Reiflingen entgegengebracht wird. Der dem Lautenspiel Erich Schützes vorhergehende Vortrag betonte mit Recht die Notwendigkeit des Spiels nach der Tabulatur und der Verwendung weit dünnerer Späne für den Korpus, als die falsche neuzeitliche Laute mit Gitarrenbesaitung aufweist. Ein Versuch ergab, daß ganz Ungeübte nach kurzer, an Ort und Stelle gegebener Anweisung nach der Tabulatur zu spielen vermochten. Die Eigenart der Besaitung und die Tabulatur bilden eben nicht nur eine historische, sondern werden im Spieler als Vorstellung eine psychische Einheit, die eine wertvolle Spielhilfe darstellt. Wie der Vortragende auf die Verschiedenheit des Klanges von Gitarre und Laute aufmerksam machte, so ist er seit langem für scharfes Auseinanderhalten der beiden Instrumente eingetreten, hat er dem Unfug der Laute mit Gitarrenbeseitung, der Baßlauten und Baßgitarren grell ins Gesicht geleuchtet.

So stellt sich das Musikfest als Zusammenfassung, als Überschau über das ganze von der Gitarre beherrschte Gebiet dar, veranlaßt es weiterhin kritische Durchdringung des Gebotenen zu gegebenenfalls neuer Zielstellung. Vielleicht würde es dem Gefühl des Verbundenseins, dem Lebendigwerden neuer wertvoller Ideen dienen, wenn eine außerhalb des Konzertsaals stattfindende Zusammenkunft der Festteilnehmer in die Festtage eingeschaltet würde.

Paul Kurze.

Zwei Gedenktage: Johann Adam Hiller — Adolf Jensen

Zwei Gedenktage hat die Musikgeschichte in diesen Wochen zu verzeichnen, die zwar nicht bedeutend genug waren, als daß sie festlich hätten begangen werden müssen, die uns aber dennoch willkommenen Anlaß zu dankbarem Erinnern geben: zum 200. Male kehrte am 25. Dezember 1928 der Geburtstag Johann Adam Hillers wieder, und zu einem halben Säkulum schloß sich am 23. I. 1929 der Kreislauf der Jahre über dem Grabe Adolf Jensens.

Hiller, ein echtes Kind des Rationalismus, hat den größten Teil seines Daseins in Leipzig zugebracht und den nachhaltigsten Einfluß auf das dortige Musikleben gewonnen. 1763 rief er die „großen" Konzerte ins Leben und setzte sie nach ihrem Eingehen durch die an französische Beispiele (Philidor) sich anlehnenden „Concerts spirituels" fort, die 1781 in das Gewandhaus verlegt wurden. Seinen vom Philantropismus beeinflußten pädagogischen Tendenzen gab er kraftvollen Ausdruck durch die im Jahre 1771 eröffnete Gesangsschule, in der er begabte Schüler in Unterrichtsstunde und Arbeitsgemeinschaft unentgeltlich für das ihm vorschwebende hohe Ziel einer blühenden Haus- und Konzertmusikkultur vorzubereiten suchte. Nach seiner Ernennung zum Thomaskantor übertrug er diese durchaus modern anmutenden Prinzipien und die in den „Anweisungen zum musikalisch richtigen Gesange" (1774) ausgesprochenen methodischen Lehren auch auf die sangesselige Schar der Thomaner. — Als „Vater der deutschen Kritik" dürfen wir — mit Rochlitz—Hiller wegen der ungemein fruchtbaren musikschriftstellerischen Tätigkeit begrüßen, die er in den 1766 von ihm begründeten „Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen, die Musik betreffend", besonders auf dem Gebiete der Ästhetik entfaltete. Sein Bestes, Ureigenes aber gab er als Hauptschöpfer und energischer Förderer des deutschen Singspiels („Lottchen am Hofe", „Liebe auf dem Lande", „Die Jagd") mit dem er — nach dem Vorbilde von Rousseaus „Dorfwahrsager", Pergolesis „La Serva padrona" und der englischen „Beggars opera" — dem Volke eine von Gefühlswahrheit und schlichter, herzlicher Innigkeit beseelte Kunstgattung schenkte, die sich in bewußtem Gegensatz zu den auf hohem Kothurn dahinschreitenden, entarteten italienischen Barockopern dem erlösenden Bekenntnis zur Natur anschloß, und die sich unter Benda, André, Reichardt, Umlauf und Dittersdorf erfolgreich entwickelte, bis sie schließlich in Mozarts „Entführung aus dem Serail" und der „Zauberflöte" zu köstlicher Reife gedieh. —

Vertrauter als Hiller ist uns Heutigen die stille, feinsinnige Künstlerpersönlichkeit Adolf Jensens (geb. 1837 in Königsberg), der — ein Schüler von Ehlert und Köhler — neben Theodor Kirchner der begabteste Vertreter des Schumann-Kreises auf dem Gebiete des Liedes und der Klaviermusik ist. Zeigt er in seinen frühen Instrumentalstücken trotz mancher glücklich aus-

geprägten romantischen Stilmerkmale noch eine gewisse Unfertigkeit zumal in der Formbehandlung, so sind dagegen die in reizvoller Genremalerei gestalteten „Wandbilder“ op. 17 Parallelen zu Schumanns und Hellers Waldszenen) und die von träumerischer Naturpoesie erfüllten „Idyllen“ op. 43 Meisterwerke vornehmster Kleinkunst.

Als Liedkomponist offenbart Jensen eine — z. T. wohl aus seiner Abhängigkeit von Wagner erklärbare — größere Expansionskraft des Fühlens als der ihm verwandte Robert Franz: in Gesängen wie „Sie blasen zum Abmarsch“ und „John Anderson“ weiß er zu Herzen gehende volkstümliche Töne anzuschlagen, trifft in den „spanischen“ Liedern (op. 7) nach Geibel-Heyse und den „Liedern des Hafis“ (Daumer) in überraschender Weise das charakteristische Lokalkolorit, läßt in den „Gaudeamus“-Gesängen einen kecken, sonnigen Humor aufblitzen und zeichnet den herben Ernst und die düstere Phantastik der englischen Balladen eines Burns, Moore, Scott mit allen Farben dramatischer Erregung und wilder Leidenschaft nach, in der harmonisch sehr interessanten Begleitung dabei allenthalben sorgfältigste Filigrantechnik erkennen lassend. — Es war eine bittere Tragik des Schicksals, daß der Komponist, der einst in begeisterter Schöpferfreude einem Freunde die schönen Worte schrieb: „Arbeiten können mit allen seinen Konsequenzen — es bleibt eins der seligsten Gefühle!“ schon im blühenden Mannesalter (am 23. I. 1879 in Baden-Baden) dem schleichenden, tückischen Gespenste der Schwindsucht erliegen mußte. L. R.

Die geturnte Neunte

In Gegenwart staatlicher und städtischer Würdenträger sowie zahlreicher Gäste auch aus dem Ausland hat die Musterturnschule des Herrn Karl Logos in Hannover in ihrer festlich aufgezogenen 100. Aufführung unter anderem auch den Schlußchor der Neunten Sinfonie Beethovens mustergeturnt. Im Hannoverschen Kurier war darüber zu lesen: „Was konnte wohl schöner sein für die Verkörperung der gesamten Idee der Schule, die darin liegt, die Menschen durch Freude an der Bewegung lebensfroher und lebensbejahender zu machen, als die Neunte Sinfonie von Beethoven mit dem herrlichen Schlußchor: „Freude, schöner Götterfunken“ . . . Die Aufführung zeigte, daß man mit allem Ernst an die Dienstbarmachung der Neunten Sinfonie für die Leibesübung herangegangen war.“

Die „Dienstbarmachung der Neunten Sinfonie für die Leibesübung“ — ja das hat uns gerade noch gefehlt! Wie aber konnte nur die Musterturnschule das Schubertjahr verstreichen lassen, ohne nicht vor allem die schon durch ihre Titel für solche Zwecke sich besonders empfehlenden Müllerlieder und die „Winterreise“ „für die Leibesübung dienstbar“ zu machen?

Lucien Capet †

Aus Paris kommt die Nachricht, daß Lucien Capet, der Primgeiger des nach ihm benannten, berühmten Streichquartetts, im Alter von 56 Jahren gestorben ist. Deutschland hat allen Grund, diesem wunderbaren Quartettgeiger einen Kranz zu widmen, wenn dies auch natürlich nur von solchen geschehen kann, die ihn noch vor dem Kriege in Deutschland gehört haben, und das trifft für das jüngere Geschlecht nicht mehr zu. Gerade an dieses sei aber noch im besonderen gedacht, wenn von dem französischen Quartett-Heiligen kurz die Rede ist. Denn von diesem Dienst am Kunstwerk, von dieser heiligen, dabei auf eine geradezu asketische Sachlichkeit gegründeten Begeisterung vor allem für Beethoven gibt einem das jetzige entgottete Deutschland einfach keine Vorstellung mehr. Für Capet war das Spiel eines Beethovenschen Werkes feierlicher Gottesdienst, von keinem Geiger, selbst von Joachim nicht, empfing man derart den Eindruck einer heiligen Handlung, wie denn Capet mit seinem langen, wallenden Bart und seinen durchgeistigten Zügen unmittelbar an Tolstoi erinnerte. Es fand sich damals — etwa 1912 — ein eigentümliches Publikum zusammen, als er zum ersten und einzigen Male vor nur etwa halbgefülltem Saale in Leipzig spielte, nämlich fast mehr Ausländer als Einheimische, da Leipzig von dem französischen Quartett noch wenig gehört hatte. Die beiden Hauptwerke waren Beet-

hovens Quartette op. 130 und 132. Damals war es noch üblich, nach den einzelnen Sätzen zu klatschen, an diesem Abend aber, wie auf Verabredung, regte sich keine Hand, man war wie gebannt, vor allem nach der Cavatine, bei der man geradezu den Atem anhielt; in der Pause lautlose Stille bei einer bunt zusammengewürfelten Zuhörerschar. Und so etwas von Klarheit und absoluter Reinheit wie in dem Andante con moto, einem der schwierigsten Stücke der Kammermusik, war für jeden etwas Unerhörtes; dieser letzte Beethoven erschien denn auch als das Selbstverständlichste der Welt. Dann aber der Dankgesang! Nur Geiger können wirklich würdigen, was es heißt, daß Capet die Melodie bei allerlangsamstem Zeitmaß mit dem vorgeschriebenen, eigentlich gar nicht ausführbaren einzigen Bogenstrich spielte in einem spinnenfeinen, rein geistigen Ton, der unmittelbar metaphysisch wirkte. Ich habe nachher berühmte deutsche Quartette darauf hin beobachtet, sie wechselten mit dem Strich drei bis viermal. Beethoven war für Capet höchste Offenbarung und so versteht man von innen heraus, wenn er sein Bekenntnis über Beethovens Werke in die Worte faßt: „Sie sind mehr als Musik — mit ihrer Hilfe beschreibt Beethoven sein eigenes Leben; sie sind seine Memoiren. Je tiefer man sich in sie versenkt, desto mehr erkennt man, daß sie über das Sinnlich-Musikalische hinaus bis zur Philosophie der Tonkunst vordringen. Kein von Menschenhand geschaffenes Werk ist ihnen zu vergleichen. Sie sind das Evangelium des Lebens und die Lehren, die sie in sich bergen, wären für die Menschen unendlich nützlich, so sie allgemein begriffen würden."

Die Dreigroschenoper der Herren Brecht und Weill

hat von Berlin aus ihren sogenannten Siegeszug durch Deutschland angetreten und legt drastisch davon Zeugnis ab, wie tief wir vor allem geistig gesunken sind. Denn wir wollen dem ganz üblen Neubearbeiter von John Gays köstlicher Satire The Beggars Opera (Die Bettleroper, 1729) keineswegs den Gefallen tun, uns irgendwie moralisch zu entrüsten, wohl aber erweckt der klafterweite geistige Abstand von Original und Neufassung aufrichtiges Mitleid mit dem Verfasser, ein Mitleid, das nur deshalb nicht ziemlich allgemein ist, weil die Leute das Original nicht kennen, ebensowenig aber die deutsche Kritik, die denn auch wieder einmal so gut wie vollständig versagte. Brechts geistige Unfähigkeit äußert sich darin, daß er, ein vollkommener Züs-Bünzli-Kopf (die unsterbliche Dame in Kellers „Drei gerechten Kammachern"), Altes und Neues vollkommen durcheinanderwirft, weder das Original verstanden hat, noch unsre Zeit irgendwie klar sieht. Da kommt denn weiter nichts als ein ganz plumpes Amüsierstück zustande, das sein Originellstes, das Spiel in der Welt von Dieben und Dirnen, dem englischen Stück verdankt. Hat aber diese von Brecht geschilderte Welt mit der entsprechend heutigen wirklich etwas zu tun? Man führe heutige Bettler und Diebesgesindel in das Stück und sie werden kurzwegs sagen: Quatsch! Seit wann hat ein heutiger „Chef einer Bettlerplatte" etwas mit der Bibel zu tun wie dieser Brechtsche Peachum, der im Original eine doppelte Rolle spielt. Brecht hat wohl einmal etwas von der englischen Scheinheiligkeit gehört, und da seine Stärke darin besteht, wie ein Gassenbube dem Empfinden der Leute ins Gesicht zu schlagen, so manövriert er auch mit der Bibel usw., macht sich über religiöses Empfinden lustig und glaubt natürlich ein Held zu sein. Was soll die textlich ganz unmögliche Hochzeit, was der den Krönungszug störenwollende Bettlerzug usw.? Das sind nichts als schlechte szenische Witze, weder vor 200 Jahren noch heute gab es derartiges. Wie gesagt, schlechtes, z. T. geradezu stumpfsinniges, gemeines Amüsiertheater, über das man keine zwei Sätze schriebe, versähen es die modernen Literaten nicht mit dem Glorienschein des modernen Zeittheaters Was früher als unmittelbarer Stumpfsinn angesehen worden wäre und für keine Studenten-Weihnachtsoperette genügt hätte, gilt heute als geistreich. Eine kleine Probe gefällig, etwa der Refrain des „Kanonen-Song"? Bitte hier:

Soldaten wohnen
Auf Kanonen,
Vom Cap bis Couch-Behar,
Wenn es einmal regnete,
Und es begegnete
Ihnen 'ne neue Rasse,
'ne Braune oder Blasse,
Da machten sie vielleicht daraus ihr Beefsteack Tatar.

Welcher Geist, dieser Brecht! Geistig genau so subaltern wie damals, als er im Berliner Rundfunk mit Alfred Kerr über moderne Theaterfragen disputierte und dabei eine Rolle spielte, daß man sich für ihn schämte.

Und Kurt Weills Musik! Hinsichtlich Geist und Beweglichkeit ist sie dem Text bei weitem überlegen, sie liefert einen gewissen Beweis, daß der Jazz — die alten Volksgesänge aus der einstigen Bettleroper sind „zeitentsprechend" ersetzt — zu gewissen heutigen Bühnenzwecken verwendet werden kann, soweit es auf Witz, Persiflage und Groteske abgesehen ist, bekanntlich die Errungenschaft der neuen Musik bei völligem Verlust sämtlicher seelischen Werte. Kein Zweifel, diese Couplet-Musikstücke, gesungen von Schauspielern, werden eine Zeitlang ihr Wesen treiben, um dann, wie alles niedrig Zeitgemäße, wieder zu versinken. Ein Wort über die Leipziger Aufführung im Alten Theater (Schauspiel-Ensemble). Sie unterstreicht die logische Unmöglichkeit des Stückes noch im besonderen, daß sie es auf eine möglichst ordinäre, gar nicht existierende Einkleidung abgesehen hat, während die Berliner Aufführung, die allgemein gerühmt wird, zeitgenössisch vorgeht, das Diebesgesindel auf der Höhe unserer Zeit sieht. Eine halbschürige, im Grunde genommen unverständliche Sache, die von den Leuten als Amüsierstück mit Jazzmusik genommen wird.

Eine Chemnitzer Operntheater-Fehde

gibt Anlaß, sich über einiges auszusprechen. Für die beiden Weihnachtsfesttage hatte der Intendant Tauber Lehárs Operette: „Der Graf von Luxemburg" in der Oper spielen lassen und der Kritiker des Chemnitzer Tageblatts, H. Maushagen, griff diese faule Wahl ebenso scharf wie sachlich an, vor allem auch darauf hinweisend, daß der künstlerische Teil des Publikums von Chemnitz und der weiteren Umgebung an beiden Tagen um ein Kunstwerk betrogen werde. Die Antwort des Intendanten war denn auch so matt und unzureichend, daß seine Niederlage unzweideutig war. Und dies nicht zum wenigsten durch das Vorgehen des Publikums, das in überaus zahlreichen Schreiben seiner Empörung über das Operettengeklingel an beiden Festtagen Ausdruck gab. Hinzugefügt sei noch, daß auch in Chemnitz an diesen Tagen das Theater auf jeden Fall ausverkauft ist, mithin ein Kassengrund gar nicht vorliegt, keine Kunstwerke zu geben. Erfreulich ist nun einerseits das entschiedene Eintreten breiterer Kreise für echte Kunst, bezeichnend andererseits, daß es — denn Tauber steht keineswegs einzig da — vielfach Theaterleute gibt, die den Zug zum Niederen noch ihrerseits unterstützen unter dem Vorwand: Mit der eigentlichen Kunst sei es zu Ende, die Leute wollen nur leichte Unterhaltung, welchem Zug eben nachgegeben werden müsse, wenn das Theater sich überhaupt noch halten wolle. Wäre es so weit, man stimmte dafür, daß den Theatern jede städtische Unterstützung entzogen wird. Erfreulich nun für Chemnitz, daß es dort Tageskritiker gibt, die für die Kunst mit aller Kraft eintreten, erfreulich weiter, daß breiteste Kreise der Bevölkerung ganz gleich denken, so daß zusammenfassend sich ergibt: Es bedürfte lediglich wirklicher, entschiedener Kunstkritiker, um den heutigen Theaterschwierigkeiten, wenigstens zum großen Teil, ein Ende zu bereiten. Hier in Leipzig wäre der Chemnitzer Theaterstreit nach der erfreulichen Seite hin ganz unmöglich, weil es nicht einen einzigen Musikkritiker an einer einflußreichen Zeitung gibt, der sich mit aller Entschiedenheit gegen derartige künstlerische Mißstände wendet. Ausgerechnet am Weihnachtstag führte man hier die u. a. religiöses Empfinden lächerlich machende Dreigroschenoper auf, was ohne weiteres hingenommen wurde. Das führerlose Publikum wehrte sich in Eingesandts, die selbstverständlich verpufften. Glückliches Chemnitz, du hast noch eine Kunstkritik. — Der nach Druck dieser Zeilen sich ereignende Skandal interessiert an dieser Stelle nicht.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Neues vom Tage", lustige Oper von Hindemith, Text von Marcell Schiffer (Berliner Staatsoper unter Klemperer zu Beginn der Berliner Festspielwochen im Mai).

„Ballett" von Hindemith (Paris, S. Diaghilew-Ballett).

„Sganarell", Oper von Wagner-Regeny (Essen, Städt. Bühnen. Daselbst wird auch des Autors Oper „Moschopulos" zur Erstauff. gelangen).

„Madame l'archiduo", Kom. Oper in 3 Akten von Jacques Offenbach, textl. Neubearb. von Karl Kraus (Stendal, Altmärkisches Landestheater).

„Gazellenhorn", einaktige Oper von Hugo Herrmann (Stuttgarter Landesth.).

„Der verlorene Sohn", einaktige Oper von Hermann Reutter (ebenda). Gleichzeitig mit dem Einakter „Saul" von Reutter.

Konzertwerke:

H. Kaminski: Quintett für Streichorchester (Elberfeld, unter GMD. Hoesslin).

L. Rocca: „Interludio epico" für Orchester (Rom, Augusteo).

Richard Strauß: op. 77 „Gesänge des Orients". 5 Lieder auf Nachdichtungen aus dem Persischen u. Chinesischen von Hans Bethge (Berliner Musikwoche Mai 1929).

Günter Raphael: Requiem für Chor, Soli und Orchester (Breslau).

Malipiero: Sinfonia del Mare (Utrecht).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Schreker: Orchestermusik für Rundfunk (Breslauer Sender).

N. Lopatnikoff: 1. Sinfonie; Arthur Kusterer: Streichquartett Nr. 5; Julius Weismann: Suite für Klavier u. Orchester op. 97 (Karlsruhe, s. S. 106).

Ernst Kunz: „Weihnachtsoratorium (Barmen, deutsche Urauff. s. S. 105).

Adolf Pfanner: Streichtrio op. 25, Klavierquartett op. 22; Karl Senn: Klaviersonate op. 60 (München, s. S. 108).

Erwin Lendvai: „Greif-Zyklus" für Männerchor (Koblenz).

Rich. Flury: Fastnachtssinfonie; „Sapphos Tod" für Sopran u. Orchester; Konzertstück für Klavier u. Orchester (Flury-Fest, Solothurn. Solisten: Berthe de Vigier, Dino Giesaberti).

Frida Kern: Klavierquintett G-Moll (Wien, Weißgärber-Mayr-Quartett. Am Kl.: Jul. Vargha).

Ludwig Unterholzner: „Abend am See" für Streichquartett (Augsburg, Kunstgesellschaft „Ariadne").

Albert Noelte: Suite für Streichorchester (Gera, GMD. Laber). Das Werk hatte bei Publikum und Presse großen Erfolg.

Hermann Erpf: Einleitung, Ostinato u. Fuge über Bach für Klavier (Köln, Hermann Drews, Folkwangschule-Essen).

Max Trapp: 4. Sinfonie (Köln).

H. Marteau: op. 21 „Saul", Dramatische Szene für Sopran, Bariton und Orchester nach Lamartine, deutsch von J. Bergfeld (Eisenach).

Karl Thießen: 5 plattdeutsche a cappella-Terzette für Frauenstimmen (Zittau, Frauenterzett Marie Hahn).

Wolfgang Jacobi: Italien. Serenaden für Kammerorchester (Berlin, Kammerorchester Michael Taube).

Ernst Toch: Heitere Suite für Orchester (Frankfurter Rundfunk).

Respighi: „Vetrate di chiesa" für Orchester (Mainz, GMD. Breisach. Deutsche Urauff.).

Paul Graener: Streichquartett op. 80 (Dresdener Streichquartett).

M. Castelnuovo-Tedesco: Klavierkonzert (Rom, Augusteo).

Bühnenwerke:

„Die rote Fackel", Musikdrama von Karl v. Feilitzsch (Nürnberg, s. S. 109).

„Die Insel der Toten", von Eugen Zadór (Karlsruhe, deutsche Urauff., s. S. 106).

„Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Oper von Jaromir Weinberger (Breslau, reichsdeutsche Urauff.).

„Bauer Jacob", idyllische Oper von Oskar Nedbal nach einem Text von Ladislaus Novak (Preßburg, slowakisches Nationaltheater, unter Leitung des Komponisten). Der Vorwurf der Oper ist der Komödie „Dichter u. Bauer" von Lope de Vegas entnommen „Die Musik überrascht durch ihre stilistische Modernität. Sie entfaltet rhythmische Kraft, Raffinement der Instrumentierung. Im Melodischen besitzt sie jedoch populären Charakter und geht auf breite Wirkung aus. Eine Fülle musikalischer Einfälle ... Der rauschende Erfolg hatte spontanen Charakter." (Neues Wiener Journal).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Im Gewandhaus musiziert man diesen Winter fast durchwegs klassisch-romantisch, was natürlich auch mit den Dirigentenverhältnissen zusammenhängt. Nachdem die künstlerisch unmögliche Periode der modernen Musik der Vergangenheit angehört, möchte man der Pflege zeitgenössischer Musik doch wieder sehr das Wort sprechen, zumal die paar Proben, die im 9. und 10. Konzert gegeben wurden, ziemlich allgemein auf teilnehmende Hörer stießen. Man hörte zunächst die Suite aus der Musik zu Goethes „Triumph der Empfindsamkeit" von E. Křenek, die frisch und keck hingeworfen, den Komponisten ins Heimatland der Musik zurückgekehrt findet, klarste C-Dur-Luft

atmend. Die modern gelockerte Technik berührt überaus angenehm, wenn sich hoffentlich niemand der Täuschung hingibt, daß, um derartiges zu erreichen, der Weg durch scheußlichste Einöden führen mußte. Křenek sucht seine „Bindungen" im 18. Jahrhundert, vor allem bei Mozart, er konnte beweglich werden, weil es auch hierfür die Mittel in unverkrampftester Artung schon lange gab. Das Adagio enthüllt dann allerdings fast schonungslos, daß es mit Anschluß auf heutiger Grundlage nicht getan ist. Das zweite Werk war ein als Concerto grosso betiteltes, viersätziges Werk für Streicher mit obligatem Klavier von E. Bloch, von dem zum erstenmal im Gewandhaus etwas erklang. Auch hier lebt 18. Jahrhundert auf, und zwar erste Hälfte, aber nicht nur dieses, sondern auch fast alles Dazwischenliegende bis zum Impressionismus, so daß man etwa an ein musikalisches Warenhaus erinnert wird. Aber man wird gefesselt, freut sich über die ungemein mannigfaltige Verwendung des Streichorchesters und kann gerade auch der überaus klaren Fuge über ein sehr markantes Thema seine Achtung keineswegs versagen, wenn man auch schließlich fühlt, daß Bloch eine mehr kalte und berechnende als warme Musikernatur ist.

Nicht weniger als vier Dirigenten begegnete man in den letzten Konzerten und von ihnen stieß C. Schuricht (Wiesbaden) auf die meisten Sympathien, so daß er von breiteren Kreisen gern als ständiger Leiter der Konzerte gesehen würde, zumal er sich auch beim Orchester sehr beliebt machte. Fürwahr, ein Musiker, der von innen heraus arbeitet und, ohne eigentlich willkürlich zu werden, auch im Sinne des Augenblicks, der augenblicklichen Verfassung, vorzugehen vermag, somit wohl auch auf die Länge zu fesseln vermöchte. Sein Vortrag der Vierten von Brahms war ungemein bewegt, stark auf die Herausarbeitung von Höhepunkten angelegt und insofern mehr dramatisch als episch. Leider litt der Anfang an der Undeutlichkeit der Begleitfiguren, die durchaus klar wiedergegeben werden können. Schuricht leitete zwei Konzerte, im zweiten — ich konnte es nicht hören — mit der Domestica als Hauptwerk und scheint hier der Erfolg noch größer gewesen zu sein. Einen nicht sehr guten Abend hatte Pfitzner, der durchaus romantisch kam, vor einigen Jahren aber eine Haydnsche Sinfonie ungleich belebter und klangfreudiger gespielt hat als Mendelssohns italienische Sinfonie. In Schumanns „Manfred" riß dann Wüllner die Aufmerksamkeit fast vollständig an sich. Keiner der Dirigenten, zu denen noch der prächtig musizierende B. Walter kam, beschwor derart den Vergleich mit Nikisch wie G. Brecher mit dem Vortrag der Faustsinfonie von Liszt, der zwar, nach dem fast katastrophal temperamentlosen einer Ouvertüre von Berlioz, immerhin noch angenehm enttäuschte, das meiste Entscheidende aber vermissen ließ. Leider machte auch das von E. Neubert gesungene Tenorsolo nicht gut, was gerade der Mephisto-Satz vermissen ließ. Wie „pfiff" dieser bei Nikisch, zu welcher Virtuosenleistung kam es da von seiten des Orchesters! Auch die Mia Peltenberg enttäuschte nicht ganz unerheblich, nicht aber Fanny Weiland, die Liszts Totentanz mit Temperament und perlender Technik vortrug, dieses Werk aber doch Männerhänden überlassen sollte. Ramin entzückte vor allem mit einem Händelschen Orgelkonzert (Nr. 4 F-Dur) und Kulenkampff sah sich außerordentlich gefeiert (Mendelssohn).

In der 4. Gewandhauskammermusik hörte man ein Quartett in E-Dur von Hans Stieber (geb. 1886) als Uraufführung, ein zwar nicht sehr bedeutendes, aber doch sehr tüchtiges, auf guten Füßen stehendes Werk mit teils sehr guten Gedanken. Der Abend fand seinen Höhepunkt in Regers wundervoll gespieltem Klarinetten-Quintett op. 146, in Beethovens op. 18 Nr. 6 trat dann vom dritten Satz eine gewisse Ermattung ein.

In Dr. Hans Wähner lernte man einen Klavierspieler kennen, dem zwar der eigentliche pianistische Schliff abgeht, der aber besonders Mozart — Beethoven weniger — sehr musikalisch und innerlich belebt vorträgt. Freilich, vom großen C-Moll-Werk wurde dann doch manches vorenthalten.

Im hiesigen Rundfunk wurde das überaus begrüßenswerte Unternehmen, Klavierkonzerte aus drei Jahrhunderten zu bieten, fortgesetzt. Die Folge galt dieses Mal Wölfl, Dussek und Weber (1. Konzert). Eigentlich ist in diesen Konzerten der zwei Nebenmänner der Wiener Klassiker nichts gealtert, wie es denn überhaupt Zeit wäre, diesen Nebenmännern gebührende Beachtung zu schenken, sei es nur zu dem Zwecke, die Werke der Klassiker etwas zu entlasten. Welche Frische, wie wird das virtuose Element noch durchaus gezähmt. Einen besseren Vortragenden als Fritz Weitzmann konnte man für die Konzerte kaum finden. Ein englischer Madrigalabend (unter Otto Winter) brachte viel gleichartig Schönes und zeigte, daß die englische Madrigalkunst geistig weit hinter der Marenzios und vor allem Monteverdis steht. Wann kommt endlich einmal die Zeit, daß man sich in Deutschland wirklich an diese Meister macht? Eine kompilatorische Bearbeitung von Händels „Fest am Parnaß" von Dr. F. Zimmer enttäuschte in ihrer Uraufführung; so gehts wirklich nicht. In der Folge „Katholische Kirchenmusik" (Dresden, Pembaur) gelangte man zur vielstimmigen Kunst der Venetianer und Römer und drang dabei bis zu 16stimmigen Werken von Gallus und Benevoli (außerdem Lotti, Caldara, Mozart). Daß man derartiges Einzigartige, gerade in dieser Geschlossenheit, im Rundfunk hören muß! Um so leichter kann aber der uraufgeführten 2. Suite für kleines Orchester von H. Ambrosius der Weg er-

schlossen werden, die als Ganzes genommen ein famoses Werk, vor allem mit einer Musette ist, die seelisch wie weniges in der heutigen Musik aufhorchen läßt. Und auch der andere langsame Satz, einer feierliche Sarabande ohne Pathetik, nimmt ohne weiteres gefangen. A. H.

Über Konzerte ist nicht viel zu berichten. Die zunehmende Bedeutungslosigkeit des hiesigen Konzertlebens schafft dem Referenten bequeme Tage. Leipzig ist längst Provinz, und wenn es so weiter geht, werden die Leipziger, wenn sie interessante Konzerte hören wollen, nach Berlin oder — Dresden reisen müssen. In den Philharm. Konzerten gab's immerhin eine nebensächliche Uraufführung: ein Konzert für Klavier u. Orchester von dem 30jährigen Italiener Dante Alderighi, der sein Werk mit Sauberkeit und Eleganz spielte. Aber — hat uns das heutige Italien wirklich nichts besseres zu bieten, als diesen Trödlerladen, in dem die Requisiten der letzten 50 Jahre einschließlich der Moderne zur Schau gestellt sind. Am einheitlichsten das in Melancholie schwelgende Adagio. Die übrigen Sätze zerbrechen in kleine Formstücke. Ganz ausgezeichnet gab Laber u. a. noch Mozarts Sinfonie in C-Dur (K. V. 338). Außerdem sang Marianne Rau-Höglauer mit einem kleinen, süßen Kindersopran von bester Kultur Gluck und Mozart. Schade, daß die Sängerin kein Temperament einzusetzen hatte.

Unter den Solistenkonzerten sind drei Violinabende bemerkenswert. Flesch, Bassermann und Jan Dahmen, drei ausgesprochene Individualitäten. Besticht bei Flesch der große singende, aber von einem mondänen Vibrato nicht ganz freie Ton, mit dem er Brahms D-Moll-Sonate in einen wundervoll strömenden Gesang auflöste — für Bach (D-Moll-Partita) eignet er sich nicht — so bewundert man bei Bassermann, vielleicht einem zweiten Burmester, die fein kultivierte, aristokratisch gepflegte Kantilene, der große Werke, wie etwa Bruchs Violin-Konzert weniger, hingegen aber die zart spielerische Sonate G-Moll von Debussy oder kleine Stücke besonders gemäß sind. Diesen beiden steht Jan Dahmen als hinreißender Temperamentsmusiker gegenüber. Nicht alles gerät hier gleichmäßig, aber das ungebrochene musikantische Element, das Werke wie Dvořáks A-Moll-Konzert gelegentlich förmlich durchtobt, sich aber auch bei Mozart (D-Dur-Konzert, mit guten Kadenzen von Dahmen) mit feinster Grazie zu verbinden weiß, ist heute schon etwas besonderes. Trefflich waren die Begleiter J. Strasvogel (bei Flesch) und Anton Rohden (bei Bassermann). — Großes unternimmt der einheimische Pianist Herbert Schulze. Er gibt mit (Stimme aus der Versenkung:) Unterstützung der Ortsgruppe Leipzig der Internat. Gesellschaft f. Neue Musik drei moderne Klavierabende, in denen er, laut Einführung auf dem Programm, „zeigen möchte, wie sich eine große geistige Bewegung der letzten Jahrzehnte bisher auf dem Klavier geäußert hat". 1., schon gewesener Abend: Max Reger, 2. Abend: Expressionismus, 3. Abend: Technik, Tanz und Klassik (!). H. Schulze ist kein vollkommener Pianist, aber ein von leidenschaftlichem inneren Wollen getriebener Musiker, der sich mit Feuer für die von ihm gespielten Werke einsetzt. Das war wenigstens der Eindruck von dem Reger-Abend (op. 81 Bach-Variationen, op. 45 Intermezzi, op. 134 Telemann-Variationen). Und die Ortsgruppe der I. G.? Nun, wenn sie an dem Gedanken, junge aufstrebende Musiker zu unterstützen, wieder zum Leben erwacht, so sei sie, wie jedes andere gemeinnützige Unternehmen, willkommen. Aber dann weg mit dem überlebten Titel! — Ein Arienabend von G. Fazzini, dem aufgehenden Stern an der Dresdener Oper, verdient deshalb Erwähnung, als wir es hier mit einem Sänger von faszinierend schöner Stimme zu tun haben, der in kurzer Zeit von sich reden machen dürfte. Ein Bel canto, wie ich ihn seit Battistini nicht mehr gehört habe. Leider hatte der Künstler lange mit außerordentlichen Hemmungen zu kämpfen, ehe er sich frei sang. Das spröde Leipziger Publikum war nicht wieder zu erkennen. — Angezeigt sei noch die Aufführung eines volkstümlichen Weihnachtsoratoriums von Albert Kranz. Man hörte das dankbare, gerade auch für Schulfeiern geeignete Liederspiel in einem Weihnachtskonzert der Max-Klinger-Schule. Besetzung: Frauenchor, gem. Chor, zwei Solost., kleineres Orchester u. Klavier.

Die Oper hat wieder ihr Kassenstück: Sullivans Mikado in einer ziemlich tollen Silvester-Aufmachung (Regie: H. Hofmann, Musikal. Leitung: O. Braun). Was muß da nicht alles herhalten: Flugzeug, Radio, ein Kinderauto, appetitliche Girls, dazu Parterreakrobatenspäße und zahllose Lokalwitze, die K. A. Neumann als Oberscharfrichter von Stapel ließ. Kritik? Wozu? Schweigen wir also. Das Publikum amüsierte sich. Wir auch.

Wilh. Weismann.

Motette in der Thomaskirche:

30. Nov. Reger: Phantasie und Fuge „Wie schön leuchtet" op. 40. — G. Schreck: Adventsmotette, Gg. Schumann: „Wie schön leucht" (Choralmotette op. 71).

7. Dez. J. Seb. Bach: Pastorale. — R. Volkmann: „Er ist gewaltig." Gg. Vierling: Turmchoral.

14. Dez. Buxtehude: Präl. und Fuge F-Dur — J. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht", C. Freund: „Wie schön singt uns der Engel Schar", M. Prätorius: Gespräch der Hirten, Kölner Gesangb.: „Kindelwiegen", J. P. Sweelinck: „Hodie Christus".

21. Dez. Frescobaldi: Toccata festa. — L. Schröter: Weihnachtsfreude, Weihnacht (Kirchenlied), Christkindleins Wiegenlied (17. Jahrh., Bachs Fassung),

Weihnachtslied (Volksweise, „Quem pastores"), Palestrina: „Hodie Christus" (2 chörig).
24. Dez. J. S. Bach: Vom Himmel kam der Engel Schar. — Altböhm. Weihnachtslieder (C. Riedel), J. S. Bach: „In dulci jubilo" (Orgelchoral), Bodo Wolf: „Josef, lieber Josef (Choralbearb. f. Orgel), Prätorius: „Es ist ein Ros" und andere Weihnachtsstücke.

DRESDEN. Von der deutschen Uraufführung der neuesten Oper Wolf-Ferrards „Sly", über die an dieser Stelle im Dezemberheft berichtet wurde, bis zum Jahresschluß erschienen im Spielplan der Staatsoper Schuberts, von Fritz Busch und D. G. Tovey bearbeitete „Weiberverschwörung" („der häusliche Krieg") und der Barbier von Bagdad. Ihn begrüßte man besonders gern wieder einmal im Spielplan; denn im Bereiche der deutschen komischen Oper ist und bleibt er eine der wertvollsten Erscheinungen. Aber freilich von dem echten Theaterinstinkt geleitet war nun einmal der zartbesaitete Cornelius nie, und hier fehlten auch noch die benötigten, speziell auf den Stil der komischen Oper eingestellten darstellenden Kräfte; denn Ivar Andresens stimmgewaltiger Abul Hassan Ali Ebe Bekar konnte das harmlos heitere Spiel allein auch nicht tragen. Die Wahl der kleinen Schubert-Oper war schließlich von dem Standpunkt aus gerechtfertigt, daß man Schubert auch auf der Bühne feiern wollte. Man gab eine von Ellen v. Cleve-Petz arrangierte Folge von Tänzen dazu, von denen die am erfreulichsten wirkten, die Schuberts Musikstücke nicht modern stilisierten, sondern in Tanzbildern aus der (Biedermeier-) Umwelt andeuteten, der sie entstammen. Ansonsten ist von Schubert-Feiern hier eigentlich nur der zu gedenken, die Busch im Rahmen der Sinfoniekonzerte bot und die in der Wiedergabe der „Unvollendeten" gipfelte.

Für das Stabat mater, das man noch zu hören bekam, konnte man sich hingegen nicht erwärmen. Diese Vertonung von Klopstocks paraphrasierender Verdeutschung der berühmten Sequenz des Jacobus de Benedictio bewegt sich in dem konventionellen Stil der von der Oper beeinflußten deutschen Kirchenmusiken jener Zeit. Doch sei von Schubertfeiern noch einer solchen als bemerkenswert gedacht. Das war die des Mozartvereins. Sie brachte die kleine B-Dur-Sinfonie Schuberts den Gesang der Geister über den Wassern und schloß mit einer Sinfonie, der in F-Dur, von — Brahms! In der „deutschen Uraufführung" hörte man in einem der Musik-Abende, die der Pianist Paul Aron unter der Bezeichnung „Neue Musik" veranstaltete, Arnold Schönbergs neuestes Werk, eine Kammersuite op. 29, die er selber hatte dirigieren sollen, die aber schließlich Hermann Kutzschbach dirigierte. Aber die Sensation blieb aus und auch Gegendemonstrationen gab es nicht. Dafür aber einen — Heiterkeitserfolg. Die Mehrheit lachte über die Dissonanzen und Kakophonien, und man hörte wohl Bemerkungen wie die, daß die (bedauernswerten) Herren von der Staatskapelle auch die Notenblätter hätten austauschen können. — Wäre diese ganze destruktive Musikbewegung nicht so ernst gemeint, hätte man dieses Opus als musikalischen Scherz auffassen können. Melodiefetzchen formal bearbeitet in vier Sätzen: Ouvertüre, Tanzschritte, Thema mit Variationen und Gigue. Ein Trost: erst wenn die politische und soziale Radikalisierung, der überspannte Internationalismus und Kollektivismus den ererbten Kulturbesitz entwertet hätte, könnte diese Musik als die normale empfunden werden. Es hat doch aber selbst in Sowjetrußland den Anschein, als wenn es damit noch gute Wege hätte.

Eine andere Erstaufführung war erfreulicher, die Busch in einem Konzert der Staatskapelle in Gestalt einer „Ciaconna gotica" des holländischen Komponisten Cornelis Dopper bot. Dopper ist neben Mengelberg, zweiter Dirigent des Conzertgebouw-Orchesters in Amsterdam. In dieser Ciaconna verarbeitet er ein sakral anklingendes Thema in kontrapunktisch, harmonisch und rhytmisch ungemein fesselnden Variationen und zeigt sich in der Orchestration auch als Klangkolorist. Ein Werk, das in jedem Takt den seriösen Musiker offenbart und warm aufgenommen wurde. O. S.

BADEN-BADEN. Die erste Hälfte des Baden-Badener Musikwinters umschloß vier Sinfoniekonzerte unter GMD Ernst Mehlich, die von zeitgenössischer Musik eine Suite von Hauer und „Triana" von Albeniz-Arbôs (deutsche Urauff.); auf dem Programm hatte. Außerdem hörte man Brahms dritte, Beethovens erste und siebente, Mahlers vierte Sinfonie. — Von Solisten im Rahmen der Sinfoniekonzerte sind zu nennen: Judith Bokor (Cello-Konzert von Saint Säens); Elena Gerhardt (u. a. Lieder von Strauß); Max Strub (Violinkonzert von Szymanowski) und Carl Flesch (Violinkonzert von Beethoven).

Der Überblick über die Veranstaltungen der städt. Musikdirektion im verflossenen Konzertjahr ergibt folgendes Resultat:

In 16 Sinfoniekonzerten waren von älteren Meistern: Bach, Beethoven, Mozart, Schubert, Brahms, Mahler, Tschaikowsky, Mendelssohn, Liszt, Bruckner, Dvorak, Wagner, Weber, Goetz, Reger, Mussorgsky Albeniz vertreten, von zeitgenössischen Komponisten: Strawinsky, Rachmaninoff, Toch, Pierre Maurice, Schönberg, Ernest Bloch, Prokoffief, Juon, Hauer, Szymanowsky. — Von Kammermusikvereinigungen erschienen: Quartett Capet, Guarneri, Friedberg-Flesch-Piatigorsky, ferner fanden 3 Kammermusikkonzerte des

städt. Orchesters und ein Schubert-Abend mit Bläsern statt. — An Solisten erschienen Heinrich Brugger (Duetten-Abend), Peter Catoire (Violine), Paul Bender, Schlusnus, Rehkemper (Gesang). — Von auswärtigen Vereinigungen: die Berliner Philharmoniker (Dirigent Furtwängler), Berliner Singakademie (Prof. Schumann), Don-Kosaken, Großrussisches Nationalorchester, Mozart-Chor, Jazz-Quartett. Inge Karsten.

BARMEN. Deutsche Uraufführung des „Weihnachtsoratoriums" von Ernst Kunz durch den Oratorienverein Barmen-Elberfeld. Das dreiteilige Werk lehnt sich textlich an die biblischen Erzählungen von Jesu Geburt, Anbetung der Hirten und dem Kindermord an. Eine gewisse Ungleichheit ist in die dichterische Vorlage dadurch gekommen, daß zwei Verfasser — Eduard Fischer und der Komponist im 3. Teile — an ihr beteiligt sind. Auch musikalisch heben sich die beiden ersten Abschnitte vom Schlußsatz merkbar ab. Die Tonsprache in den lyrischen und mystischen Stellen der ersten beiden Teile ist von edler Einfachheit und Volkstümlichkeit. Der Schlußsatz verwendet moderne Harmonik und ist dramatisch höchst wirkungsvoll aufgebaut. Chor- und Solopartien haben natürlichen, melodischen Fluß und belebende Rhythmik. Der Chor „Wahret, rettet eure Kinder" stellt als Höhepunkt des ganzen Werkes die größten Anforderungen an die Ausführenden. Der Oratorienverein zeigte sich unter Leitung seines Dirigenten H. Inderan den nicht geringen technischen Aufgaben überall ganz gewachsen. Leider erwiesen sich die Solisten in ihren Darbietungen als ungleich. Die zahlreichen Zuhörer nahmen mit starkem Beifall das neue Werk auf, das seinen Weg in den Konzertsaal finden wird. H. Oehlerking.

BARMEN-ELBERFELD. André Chénier. Oper von Giordano. Giordanos muiskalisches Drama wurde 1896 in Mailand uraufgeführt, konnte sich aber nicht durchsetzen, da ihm die bekannten Werke von Leoncavallo und Mascagni im Wege standen. Es verdient jedoch alle Beachtung! Illicas Text hat packende, geschichtliche und rein menschliche Züge. Der Komponist geht in diesem Werk den musikalischen Weg, der etwa von Verdi zu Puccini führt. Trefflich weiß Giordano dramatische Akzente an die rechte Stelle zu setzen, ungekünstelt, nicht in Äußerlichkeiten steckenbleibend. Überwältigend wirkt die Orchestersprache, wo es gilt, den Volksaufruhr zu schildern. Die schöne, fast Verdische Melodik in den Partien des Titelhelden, der Madeleine usw. macht das Werk noch ganz besonders sympatisch. Die Kerkerszene, an Fidelio erinnernd, stellt den Höhepunkt des Ganzen dar.

Der Erfolg dieses von Kalbeck für die deutsche Bühne bearbeiteten Werkes war, dank einer ausgezeichneten Leitung unter Kapellmeister F. Mecklenburg, der solistischen Mitwirkung unserer besten Kräfte — H. Trankner (Titelheld), Paula Buchner (Madeleine), H. Thomeczek (Kammerdiener), F. Antoni (Gräfin) — und der trefflichen Leistungen des Chores ein unbestrittener und nachhaltiger. H. Oehlerking.

DÜSSELDORF. Uraufführungen. Unter den Neuheiten eines der letzten, dem zeitgenössischen Musikschaffen gewidmeten Sinfoniekonzerte war eigentlich keine vollständige Niete, freilich auch kein „Schlager" im guten, neuschöpferischen Sinne. Aber tüchtiges, auch von Gegenwartsproblemen wohl umschattetes Schaffen, für das sich GMD Weisbach mit der ihm eigenen Werksbesessenheit einsetzte. Von dem hier sehr geschätzten Wiener Komponisten Hans Gal — „Die heilige Ente" ist als leider versunkenes Bühnenwerk noch in bester Erinnerung — hörte man eine neue „Sinfonietta", viersätzig, doch mehr nach einer ausgewachsenen Sinfonie schielend, für die aber dieser Formanzug nicht recht paßt, denn es gibt unsinfonische Breiten. in den beiden Teilen „Idylle" und „Elegie" lyrische Längen, die wohl an Ausdehnung aber nicht an geraffter Struktur der Sinfonie nahestehen. Aber das scheint das Schicksal so mancher „Klein-Sinfonie" zu sein. Demgegenüber stehen nicht wenige Vorzüge seitens stilistischer Sauberkeit und feiner Klangkultur. Keine harmonische Polsterung ohne Logik des Satzes, viel köstliche Einzelheiten und in der Burleske und dem Schlußrondo ein übersprudelndes, witzig-pointiertes und humorvolles Musizieren, wie das den Musiker Gal als einen Typus von lebendiger Phantasie und Geschmack stets auszeichnet. Ihm war ein voller Erfolg beschieden. — Einen recht vorteilhaften Eindruck hinterließ auch der Zyklus „Orchesterlieder" des Müncheners W. von Bartels. Textlich geht das thematisch einheitlich gebundene Opus auf alte Minnelyrik zurück. Die Singstimme deklamiert frei, vom Widerspiel kontrapunktierender Linien im Orchester getragen. Alte Vokalelemente klingen in der charaktervollen Arbeit auf. die, von der sattelfesten Sopranistin Annemarie Lenzberg bestens gedeutet, lebhaften Anklang fanden. — Als dritte Uraufführung stellte sich ein Konzertino für Klavier und Orchester von dem Engländer Artur Benjamin vor. Seine Vorzüge liegen in der knappen, von mechanischen Bewegungsenergien erfüllten Diktion. Die gesanglichen Partien zeigen weniger ausgeprägtes Profil, mehr eine gewisse Weichheit und bläßliche Struktur. Dazu fällt dem durch Clara Herstatt tüchtig gemeisterten Klavier überwiegend rhythmische Klopffunktion zu. An Härten des Klanglichen fehlt es auch nicht. Der Eindruck des von großem Können

getragenen Geistig-Bewußten wiegt vor. Trotz mancherlei Zwiespältigkeit nahm das Publikum die Neuheit freundlich auf. Alle drei Komponisten wurden wiederholt nebst dem unermüdlichen Taufpaten — Weisbach — hervorgerufen. — Weitere Uraufführungen stehen bevor. Sie bekunden, neben dem übrigen hochgradigen Wirken unseres Generalissimus, daß das Düsseldorfer Musikleben in vorderster Reihe um gesunde musikalische Geltung kämpft. E. Suter.

FRANKENBERG. Eine großzügige Schubertfeier veranstalteten die Graubnerschen Chöre. An fünf Abenden wurde Schubert in seinem wesentlichen Schaffen einer dankbar mitgehenden Konzertgemeinde nahe gebracht und zwar der Klavierkomponist durch Prof. Pembaur, der Liedschöpfer durch Paul Bender (Begleiter: Max Graubner), der Sinfoniker durch die Dresdner Philharmonie unter Eduard Mörike, der Kammermusikkomponist durch das Leipziger Gewandhausquartett und der Chorschöpfer durch die Graubnerschen Chöre, die Männerchöre, das Tantum ergo und die As-Dur-Messe mit gutem Erfolg aufführten. E. P.

HEIDELBERG. Die Hälfte der Winterspielzeit ist vorüber und man kann deshalb füglich auf Grund des in Konzertsaal und Oper Gehörten ein Prognostikon stellen. Daß es mit dem eigenen Heidelberger Musikleben immer weiter bergab geht, ist ein offenes Geheimnis, aber es scheint, daß die zuständigen Stellen die Angelegenheit wie ein noli me tangere behandeln, oder gut deutsch gesagt: in der gleichen Art fortwursteln wollen. Seit Wolfrums vor 10 Jahren erfolgtem Tode ist die Leitung der städt. Sinfoniekonzerte von einer Hand in die andere gegangen. Gastdirigenten von Ruf wechselten mit dem städt. MD und dem Universitäts-MD. Von stetiger Musikpflege oder gar von systematischer Orchestererziehung konnte überhaupt nicht die Rede sein. Seit Beginn der Winterspielzeit hat die Stadt nun dem Universitäts-MD Prof. Dr. Herrmann Poppen, der auch gleichzeitig Leiter des Bachvereins ist, die Sinfoniekonzerte übergeben, deren Zahl auf drei beschränkt wurde. Poppen ist ein Schüler Wolfrums und war sein jahrelanger Assistent. Es fehlen ihm aber so gut wie alle musikalischen Führereigenschaften. Selbst im rein Dirigiertechnischen haften ihm starke Mängel an. Was wir in den beiden bisherigen Konzerten unter ihm hörten, gehört mit zum Mißlichsten, was in den letzten Jahren zu hören war. Direkt katastrophal ist es, wenn Poppen einen Solisten zu begleiten hat. So wurde z. B. Brahms' Violinkonzert, das Kulenkampff spielte, für den Geiger und den musikalischen Hörer zur Qual. Was die suggestive Kraft eines wirklich musikalischen Dirigenten ausmacht, das wird besonders sichtbar, wenn man das gleiche Orchester unter der Leitung des jungen Theaterkapellmeisters Karl Schmidt spielen hört. Wenn Schmidt am Dirigentenpult der Oper erscheint, bekommt unsere Oper ein ganz anderes Gesicht. Wir hörten unter ihm „Die lustigen Weiber", „Jenufa" und den „Freischütz" in musikalisch sorgsamst ausgearbeiteter geschlossener Form. — Hermann Dieners Wegzug nach Berlin und damit der Ausfall seiner Kammerorchester-Konzerte hat im Heidelberger Musikleben eine fühlbare Lücke hinterlassen. Der junge Geiger Rudolf Stolz hat ein neues Heidelberger Streichquartett gegründet, das bereits in zwei Abenden aufstrebende Entwicklung zeigte. J. K.

KARLSRUHE. Was bisher in Konzert und Theater an neuem geboten wurde, war recht ungleichwertig. Hohen Genuß brachte ein vom Prager Zika-Quartett liebevoll wiedergegebenes Streichquartett Nr. 5 von Arthur Kusterer, das wieder einen großen Schritt vorwärts in der Entwicklung des Karlsruher Komponisten bedeutet. Sein technisches Können wächst, seine musikalische Auffassung reift. Nicht nur die „Kusterergemeinde", auch Außenstehende waren vom Gehalt des Werkes gepackt. In einem Sinfoniekonzert des Badischen Landestheaters hörte man neben Dräsekes „Sinfonia tragica", die uns stark veraltet anmutete, von Julius Weismann eine Suite (op. 97) für Klavier und Orchester in Uraufführung. So gern man den bedeutenden Komponisten zu Wort kommen hört, und er hat ja hier eine starke Gemeinde — an diesem neuesten Opus kann man ganz ohne Kritik nicht vorbeigehn. Wie immer packt der Weismannsche charakteristische Rhythmus in seinen mannigfachen Spielarten, die bald grotesk, bald tänzerisch beschwingt anmuten. Dem Liebhaber alter feiner Musik geht das Herz weit auf, wenn er das Trio für Flügel, Flöte und Cello aufklingen hört. Aber dann setzt, wie es scheint ohne zwingende Not, atonale Musik ein, die wohl nicht das Äußerste auf diesem Gebiet erreicht, zweifellos genießbar ist, aber doch Rahmen und Stil des grundlegenden Gebildes völlig sprengt und dem angesponnenen Genuß jähes Ende bereitet durch ein fremdes Element, das hier wie ein zur Willkür unternommenes Experiment hart eingreift. Dennoch blieb der äußere Erfolg nicht aus; der am Flügel brillant wirkende Maestro erntete reichen Beifall.

Mit der Erwerbung von Eugen Zadórs einaktiger Oper „Die Insel der Toten" hat das Badische Landestheater keinen glücklichen Griff getan. Die deutsche Uraufführung des ungarischen Originals, von Josef Krips mit Sorgfalt vorbereitet und geleitet, vom Orchester mit allem Glanz exekutiert, enttäuschte künstlerisch, in der Komposition wie im Inhalt, auf der ganzen Linie. Das Textbuch,

schmachtlappig und sentimental, hätte sich vielleicht vor 20 Jahren oder noch vorher als Modeprodukt Geltung verschafft; heut ist es absolut ungenießbar. Arnold Böcklin auf der Toteninsel, schwärmerisch geliebt von einer schönen Inselgriechin, Eifersuchtsdrama, in dem sich der Maler mit Hilfe eines Medaillons als glücklich verheirateten Familienvater und harmlos erweist; Sturmgetöse, Geistertanz, Tod ... Wenn das alles noch mit einer wertvollen Musik untermalt wäre! Aber so gewaltig das Getöne, so umfassend der Orchesterapparat, so effektreich die Partitur ausgearbeitet ist, kein wirklicher musikalischer Gewinn ergibt sich. Eine wogende Flut von Tonmalereien und Programmusik! Jugendstil. Künstlerisch eine Niete im Spielplan. Die Besetzung der Rollen war ungleich in Güte; die Aufführung im allgemeinen hielt sich technisch auf der Höhe. Herr Zadór erschien bald vor dem Vorhang und freute sich über den Karlsruher Applaus ... Da hörte sich Strawinskis Ballet „Petruschka" schon anders an! Das steht auf dem Boden einer Musik, die durch den ganzen Menschen pulst, die Langeweile nicht aufkommen läßt: glänzende, raffinierte Satire auf das Menschenleben. Man lebt mit, und auch des neuen Ballettmeisters Harald Fürstenau Einstudierung des Mimus schuf wirbelndes Leben. Rudolf Schwarz dirigierte famos.

Ein Verdienst von Dr. Heinz Knöll ist es, Richard Strauß' Chor- und Orchesterzyklus von Eichendorfs „Jahreszeiten" zum erstenmal in Süddeutschland mit dem Lehrergesangverein Karlsruhe herausgebracht zu haben. Das schwierige, höchste gesangstechnische Anforderungen stellende Werk kam unter seiner kultivierten Leitung zu einer Wiedergabe, die tiefste Eindrücke schuf.

Im 5. Sinfoniekonzert des Bad. Landestheaters kam die 1. Sinfonie von Nicolai Lopatnikoff (geb. 1903 in Reval) zur nicht unbestrittenen Uraufführung. Das Werk gehört dem konsequent durchgeführten Atonalismus an, legt auf Rhythmus das Hauptgewicht — hier werden überraschende Effekte erzielt — läßt aber einen wirklichen Sinn und Inhalt kaum erkennen. Ob Überzeugung oder Marotte vorliegt, läßt sich nicht entscheiden; jedenfalls hat man hier von Lopatnikoff schon Kompositionen gehört, die Klang hatten und bewiesen, daß der Komponist eine musikalische Natur ist. Gleichzeitig debütierte der Petersburger Alexander Tscherepnin mit einem Klavierkonzert F-Dur, das er selbst spielte. Seine Zugeständnisse an das Konzertpublikum grenzen ans Mögliche: man könnte das auch im Konzertcafé geben. Er selbst spielte ruhig und virtuos. Josef Krips wollte damit auch dem Osten einmal das Wort lassen; die Ausbeute an Werten war gering. Bleibende Eindrücke schuf er mit der Wiedergabe von Mahlers Neunter Sinfonie. Karlsruhe hörte sie zum ersten Male und ließ sich vom Ernst dieser Musik ergreifen.

Dr. K. Preisendanz.

KÖLN. Ein Rechenschaftsbericht über das Kölner Musikleben der vergangenen Wochen und Monate muß zunächst auf eine ungewöhnlich starke Übersättigung mit Musik, vor allem mit Solistenkonzerten hinweisen. Die Erfahrung der letzten Jahre hat gezeigt, daß der mit dem Ende der Besatzungszeit wieder entfesselte Kölner Karneval den Konzertbesuch ganz erheblich schwächt. So drängt sich nun alles voller Unrast auf die erste Hälfte des Konzertwinters zusammen. Dazu kommt neuerdings durch den Wegfall des meistbenutzten Konzertsaals im Hotel Disch eine empfindliche Raumnot, ein für alle Beteiligten gleich unerfreulicher Zustand.

Nun die wichtigsten inneren Eindrücke. Ordnungsgemäß zunächst einige Worte über die Gürzenichkonzerte, die unter Abendroths bewährter Leitung in gesundem Ausgleich zwischen Alt und Neu ihren guten Ruf zu wahren wissen. Ein glücklicher Griff war Händels Salomo in der Straubeschen Bearbeitung. Die Schubertgedenkfeier zeichnete sich durch Aufnahmen weniger bekannter Werke aus und gipfelte in einer würdigen Darbietung der As-Dur-Messe. Im Zeichen Schuberts stand auch die aus dem bekannten Preisausschreiben hervorgegangene erfindungsfrische, nur im Finale nicht sehr wählerische C-Dur-Sinfonie von K. Atterberg. Weitere Neuheiten waren eine in Wollen und Können nicht recht ausgeglichene B-Moll-Sinfonie von M. Trapp., Kletzkis gehaltvolles Violinkonzert und die witzige Harry-Janos-Suite von Kodaly. Stark besucht sind daneben immer noch mit Recht die städtischen Sinfoniekonzerte unter Abendroth, als eine Art Entlastung der Gürzenichkonzerte gedacht. Hier machte man u. a. erstmalig die Bekanntschaft des hoffnungsvollen Münchener Komponisten Karl Marx mit seinem Geigen-Doppelkonzert. Seine Madrigale und sein Rilkeliederkreis zeigten später in einem Konzert des Lehrer- und Lehrerinnen-Gesangvereins, was von dieser grundsätzlich diatonisch fundierten Musik an neuen Ausdruckswerten zu erwarten ist.

Als ständige Einrichtung haben sich die Konzerte des Westdeutschen Rundfunks sehr bewährt. Nicht nur der ausgezeichnete Klangkörper sichert ihnen ihre Anziehungskraft, sondern vor allem auch die von W. Buschkötter mit Geschmack und viel Kennerschaft zusammengestellten Programme, in denen man etwa W. Bergers B-Dur-Sinfonie, Järnefelts sinfonische Dichtung Korsholm und Liszts Faustsinfonie hören konnte. „Außer der Reihe" gab es dann noch einen Abend der Berliner Philharmoniker unter Furtwäng-

ler und einen solchen der Meininger Landeskapelle — Abendroth dirigierte — mit der hervorragenden Pianistin Katharina Goodson.

Im Chorgesangwesen ist zu vermerken, daß Hans Morschel seinen Konzertverein mit der Kölner Singakademie verschmolzen hat. Die neue Vereinigung zeigte sich mit Händels Samson und Bachs Weihnachtsoratorium auf gutem Wege. Weiterhin tritt auch in diesem Jahr der Chor der Hochschule für Musik mit zwei Konzerten vor die Öffentlichkeit. Schuberts Es-Dur-Messe unter R. Trunks Leitung brachte Chor und Orchester einen vollen Erfolg.

Kammermusik bieten wiederum auswärtige Quartette (Guarneri-, Rosé-, Budapester Quartett), die von der Vereinigung Kölner Kammermusikfreunde herangezogen werden, ferner gemeinsam mit der Kölner Bläser-Kammermusikvereinigung das hiesige Prisca-Quartett, das sich sehr um selten gehörte Werke aus älterer und neuerer Zeit bemüht.

Fast unmöglich, aus der erdrückenden Fülle der Solistenkonzerte auch nur die wichtigsten in Erinnerung zu bringen. Dabei liegt das stärkste künstlerische Gewicht nicht etwa immer in den „Meisterkonzerten", die zwar mit der Giannini und Albert Spalding, mit der Onegin und G. Cassado wirklich außergewöhnliches boten, aber mit dem geradezu öden Programm Jan Kiepuras arg enttäuschten. Nennen wir wenigstens noch einige Pianisten: E. Fischer, als Beethovenspieler und -dirigent, W. Gieseking, Rachmaninoff, den man so lange nicht mehr hören konnte, W. Georgii, der so gern und geschickt alte Klaviermusik zum Leben erweckt, H. Jolles, einer der besten Schubertinterpreten. Und zuletzt noch eines der tiefsten Erlebnisse der letzten Zeit, ein Orgelabend Albert Schweitzers, in der Hauptsache Bach gewidmet.

In den Veranstaltungen der Gesellschaft für neue Musik verdient ein internationaler Volkslieder-Zyklus besondere Beachtung, den Holles Madrigalvereinigung mit einem eindrucksvollen Überblick über das deutsche Volkslied der letzten vier Jahrhunderte einleitete.

In der Entwicklung der Kölner Oper scheint der Amtsantritt des Indendanten Prof. Hofmüller mehr als nur äußerlich einen neuen Abschnitt bedeuten zu wollen. Durchgreifende Personaländerungen lassen eine zielbewußte Leitung erkennen. Als Neuheiten gab es Hindemiths Cardillac und Wolf-Ferraris Sly, ein Werk, dessen glänzender Erfolg auch innerlich gerechtfertigt erscheint. Hier liegt ein wirklich erfreulicher und gelungener Beitrag zum Problem des heutigen Opernschaffens vor. Eine von innerem Leben erfüllte Neuinszenierung der Meistersinger gab über die Regiekunst des neuen Indendanten besten Aufschluß.

Willi Kahl.

MÜNCHEN. Aus der Reihe der zahlreichen, mannigfache Erst- wie Uraufführungen bietenden „Kompositionsabende" sei um eines reinen und ehrlichen Ringens willen, der aus autodidaktischen Anfängen gewachsene Adolf Pfanner zuerst berücksichtigt. Freilich ist noch nicht alles bei dieser schwerblütigen Begabung zu letzter Reife gediehen. Auch in dem uraufgeführten Streichtrio (op. 25) und dem Klavierquartett (op. 22) ist der Ausgleich zwischen einem hochgespannten, von starken Gefühlsimpulsen bewegten Wollen und reifer Kraft der Gestaltung nicht völlig erreicht. Aber insbesondere aus den langsamen Sätzen klingt echte, tiefempfundene Musik. Auch unter den ebenfalls zum ersten Male erklingenden Madrigalen für dreistimmigen Frauenchor finden sich ein paar in der Stimmführung ganz ausgezeichnete, vom Zauber zarter Melismatik umspielte Stücke. — Ein Exotiker von Geblüt ist Heinrich Schalit. Seine „Hymnischen Gesänge für Bariton" (Erik Wildhagen sang sie erfüllend schön und edel) ließen durch die hohe formale Reife, aber nicht minder durch die Glut einer ungebrochenen Empfindung aufhorchen. — Bei der durch den Pianisten Kurt Merker uraufgeführten Klaviersonate (op. 60) von Karl Senn führt die vitale Kraft dieses Tirolers einen wahren Drachenkampf mit der sich ihm in den Weg werfenden Atonalität; leider ist dem Komponisten kein vollständiger Sieg vergönnt: als Gesamteindruck bleibt der Nachhall einer bösen Zwiespältigkeit, einer Zeittragik, die sehrend auch am gesunden Marke zehrt.

Von neuen Orchesterwerken wäre zunächst die Sinfonie Nr. 4 von Ambrosius zu nennen, die sich, ein Labsal in heutiger Zeit, emporzuraffen vermag zu kräftiger Synthese. Nicht umsonst sucht Ambrosius, der aufzubauen wünscht auf tragfähigen Fundamenten, choralartige Themen, ja, wie im letzten Satze, den Choral selbst. Ein männlicher Zug durchatmet dieses großangelegte, von Gestaltungskraft und Einfall zeugende Werk, auch dort, wo es sich beim Beginn des Adagios lyrisch kantablem Ausdruck zuneigt. Kein Geringerer als Pfitzner hatte sich mit den Münchener Philharmonikern um das Werk seines Schülers, der sich in der Themenwahl mehrfach zu seinem Meister offen bekannte, mit jenem Eifer bemüht, den nur ein Schaffender dem Schaffenden entgegenbringt. — Man wünschte dieses Geistes einen Hauch auch dem GMD Knappertsbusch, der auch diesmal wieder bei der Programmwahl seiner musikalischen Akademien allzuwenig nach Eroberung künstlerischen Neulands geizt und sich mit bereits gesichertem Besitze begnügt. Gewiß, man versteht Antipathien. Man ehrt Überzeugungen. Knappertsbusch hat aus seiner Abneigung gegen neueste Musik niemals ein Hehl gemacht. Dann aber lasse er lieber überhaupt die Finger von einem Werke wie Honeggers

„Pacific 231", mit deren geräuschextatischer Interpretion er überhaupt die ganze Richtung abzutun wähnte.

Dafür ist freilich in der Staatsoper wiederum ein Einbruch neuester Musik, und zwar mit Kreneks beiden Einaktern „Der Dikatator" und „Das geheime Königreich" versucht worden (den dritten „Schwergewicht" oder „Die Ehre der Nation" hatte man als der Würde des Hauses nicht entsprechend weggelassen.) In dem ersteren Werke hat sich Krenek selbst nicht ernstgenommen, kann er demnach verlangen, daß wir es tun!? Würdiger seiner unbestreitbar großen Gaben ist entschieden noch „Das geheime Königreich". Hier fließt zuweilen die Musik, ja sie strömt sogar in breiten melodischen Aufschwüngen ins breite Bett der sonst so verpönten Tonalität zurück. Erdrückt wurden die beiden Kreneks durch das künstlerische Übergewicht von Puccinis „Der Mantel", einem Werke von unentrinnbarer Stimmungshaftigkeit. Überdies war die Wiedergabe des glänzend inszenierten Einakters mit Karl Elmendorff am Dirigentenpult und dem hinreißenden Terzett der Hauptdarsteller (Hildegard Ranczak, Heinrich Rehkemper und Julius Patzak) eine Standardaufführung der Münchener Oper. Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. Die rote Fackel. Drama in 3 Akten. Dichtung und Musik von Karl von Feilitzsch. — Uraufführung.

Der Stoff des Werkes ist dem Bauernkrieg entnommen und trägt das Motto, das der Dichter seinem Fritz in den Mund legt: „In der Welt hat jeder seinen Kreis, in dem er lebt und wirkt und glücklich ist. Wer ihn verläßt und nach dem greift, was außer ihm liegt, der muß scheitern, denn er stört die große Ordnung der Welt." Darum scheitert der Ritter von Kulmbach, die Hauptperson des Dramas, eine romantische und schwächliche Figur, weil er das derbe Bauernmädchen Agnes liebt, ihr zuliebe sich von der Reichsritterschaft lossagt und den aufrührerischen Bauern freien Durchzug gewährt. Daran scheitert aber auch Agnes, die die Andersartigkeit des Ritters bald fühlt und darum dem Bauernanführer Rohrbach, der besser zu ihr paßt, gerne in die Arme fällt. Aber an beiden rächt sich schließlich das Schicksal, sie müssen beide sterben. Das Textbuch verrät in seiner Anlage, auch in der Sprache, wenig Bühnengeschicklichkeit. Auch in der Musik verrät Feilitzsch keine eigene Note. Flotow, Weber, Wagner, auch Richard Strauß treten nur allzu deutlich aus der Partitur in Erscheinung. Sorgfältig sind die Singstimmen behandelt. Das Streben nach einer Volksoper tritt vielfach zutage, z. B. in den leitmotivisch behandelten charakteristischen Themen, oder dem netten Lied zu Beginn des dritten Aktes. Sicher hat Feilitzsch Begabung, die sich nur an dem rechten Stoff noch entzünden müßte. Dank einer guten Regie unter Hans Siegles Leitung und einer gewissenhaften Darstellung konnte sich der Autor samt dem Kapellmeister Bertil Wetzelsberger, der sich der Partitur liebevoll angenommen hatte, oftmals vor dem Vorhang zeigen.

Dr. Fritz Jahn.

RUDOLSTADT. Das 2. Sinfoniekonzert der Schwarzburgischen Landeskapelle Rudolstadt brachte außer Werken von R. Schumann, Debussy und Berlioz auch zwei Uraufführungen. Der hiesige Arzt Dr. Walter Erbse, bekannt als Lyriker und Romanschriftsteller, hat eine Frühlingsode für Gesang und Orchester geschrieben, die einen schönen lokalen Erfolg erzielte. Von Joseph Traunack, dem temperamentvollen, geistreichen Leiter der Landeskapelle kamen zwei Gesänge zu Dichtungen von Rabindranath Tagore zur Uraufführung. Sie weisen künstlerischen, inneren Gehalt auf und zeichnen sich durch prächtige, melodische Linienführung aus. Der gespendete Beifall war sehr groß.

H. B.

WEIMAR. Die erste Hälfte unsres Konzertwinters ist vorbei. Eine Rückschau auf die bemerkenswertesten Konzerte läßt da zuerst das Reitz-Quartett mit seinen ganz hervorragenden Darbietungen (Schubert-Abend, Hindemith-Streichquartett f-Moll und Brahms-Sextett waren Höhepunkte!) genannt sein. Dann aber folgt unmittelbar Prof. Hinze-Reinhold mit seinen Klavierabenden. Aus Finnland kommt ehrende Kunde über diesen neuerdings ganz erstaunlich sich aufschwingenden Pianisten. Wer Chopins 24 Präludien und R. Schumanns Symphon. Etüden, daneben moderne Werke von Prokoffieff u. a. von ihm gehört hat, muß ihn bewundern. Von weiteren Solisten besuchten uns: Elly Ney (mit dem Reitz-Quartett) Li Stadelmann, Bender und Alfred Höhn. Ein Klavier-Abend von Maria Smith-Weimar sei noch erwähnt; sehr gut, mit Ausnahme der Etüden von Chopin.

Unser Nationaltheater brachte unter Ernst Praetorius bisher drei Sinfoniekonzerte, in deren erstem Richard Wetz seine „Dritte" zu Gehör brachte. Am Bußtag wurden „Die Jahreszeiten" von Haydn mit sehr gutem Erfolg aufgeführt; besonders des „Neuen gem. Chores" sei hier gedacht. In der meisterlichen Bearbeitung von Oskar Hagen bot man Händels „Rodelinde" (1725) unter Nobbes straffer Leitung. Eine Großtat war die Erstaufführung der „Ägyptischen Helena" von R. Strauß. Franz Ulbrich als Spielleiter, Praetorius am Pult, Elsbeth Bergmann-Reitz (Helena) mit vollendeter Gestaltungskunst neben Priska Aich (Aithra) und Walter Favre (Menelas) — nun, mit solchen Kräften durfte man es wagen!

E. A. Molnar.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Robert-Schumann-Gesellschaft hat ein 2. Schumann-Fest geplant, das am 11. und 12. Mai in Zwickau stattfinden soll.

In Oslo fand unter Issai Dobrowen eine Schubertwoche statt. Es kamen zur Aufführung: Rosamunde, Alfonso und Estrella, Zauberharfe (I, 4, 7) und die Unvollendete.

Ein Flury-Fest zu Ehren des einheimischen Komponisten Richard Flury fand am 13. Januar in Solothurn statt. Unter Mitwirkung hervorragender Solisten kamen in 2 Konzerten Kammermusik (Lieder, Klavierstücke, Suite für Cello und Klavier, Streichquartett) und Orchesterwerke (1. Sinfonie, Ballettmusik, Fastnachtssinfonie, Konzertstücke für Klavier, „Sapphos Tod" für Sopran) zur Aufführung. Das Orchesterkonzert (Berner Stadtorchester) stand unter Leitung des Komponisten.

Bei den Ende Mai stattfindenden Berliner Festspielen wird Toscanini mit dem gesamtem Ensemble der Mailänder Scala mitwirken.

Das II. Heinrich-Schütz-Fest der Heinrich-Schütz-Gesellschaft findet vom 15. bis 17. März 1929 in Celle statt. Die Celler Musikgemeinde wird am Vorabend weltliche Werke von Schütz und seinen Zeitgenossen aufführen. Am ersten Festtag singt in der Schloßkapelle eine kleine Chorgruppe die „Celler Passion" eines unbekannten Meisters aus der Zeit des 30jährigen Krieges. Am gleichen Tage sprechen Dr. Erich H. Müller über „Heinrich Schütz und seine Zeit" und Fritz Schmidt (Celle) über „Heinrich Schütz, ein Führer zum lebendigen Wort". Anschließend sollen alle Festteilnehmer zu einer praktischen Singarbeit im Sinne des Vortrages unter Leitung von Dr. Konrad Ameln zusammengefaßt werden. Am Abend gelangt die Matthäus-Passion von Schütz mit Dr. Hans Hoffmann-Kiel als Evangelist im Stil der Schützzeit zur Aufführung. Am zweiten Festtag wird die Singearbeit unter Dr. Ameln fortgesetzt. Anschließend findet ein Festgottesdienst mit geistlichen Konzerten und Chören, darunter „Der zwölfjährige Jesus im Tempel" von H. Schütz, statt. Den Beschluß des Festes bildet die „Historia von der siegreichen Auferstehung". Anmeldungen sind bis zum 15. Februar zu richten an: B. Schneider, Celle, Rundestr. 3.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Neue Bachgesellschaft hat die Grabstätte Johann Sebastian Bachs in der Johanniskirche zu Leipzig unter ihren Schutz genommen. Sie wird die würdige Instandsetzung der Bachgruft veranlassen und die laufenden Instandhaltungskosten übernehmen. Nach Beendigung der erforderlichen Bauarbeiten wird die Gruft, in der auch Gellert ruht, an allen Werktagen von 10—1 Uhr für den freien Eintritt geöffnet sein, Der Versuch, den Gebeinen Bachs in der Thomaskirche eine würdige Stätte zu bereiten, ist vor allem an dem Widerstand des Kirchenvorstands der Johanniskirche gescheitert. Spätere Zeiten mit mehr Einsicht dürften die Frage anders entscheiden.

In New York hat sich zum Gedächtnis Schuberts unter dem Titel Schubert-Memorial eine Gesellschaft gebildet, die den Zweck hat, jungen amerikanischen Musikern von außergewöhnlicher Begabung den Weg in die Öffentlichkeit zu ebnen und ihnen die Möglichkeit zu geben, sich im Rahmen großer Konzerte unter hervorragenden Dirigenten einzuführen. An der Spitze der Gesellschaft steht O. Gabrilowitsch, der Leiter des Philadelphia-Orchesters und andere führende Persönlichkeiten der amerikanischen Musik- und Finanzwelt.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Prof. Dr. Rudolf Schwartz, der stets hilfsbereite Bibliothekar der Musikbibliothek Peters in Leipzig und Herausgeber ihres wichtigen Jahrbuchs, wurde am 20. Januar in erfreulichster Rüstigkeit 70 Jahre. Wir wünschen dem sehr verdienstvollen Manne von Herzen ein gesegnetes Alter.

Der New Yorker Dirigent Victor Herbert wurde 70 Jahre alt. Als Komponist ist H., der seine Laufbahn als Solo-Cellist begann, mit Orchesterwerken (Sinfonische Dichtungen), zwei Opern und zahlreichen Operetten hervorgetreten.

Moritz Mayer-Mahr, der geschätzte, namentlich durch Studienwerke und instruktive Ausgaben bekanntgewordene Berliner Klavierpädagoge, wurde am 7. Januar 60 Jahre alt.

Alexander A. Iljinski, der russische, in Moskau lebende Komponist, wurde am 24. Januar 70 Jahre alt. I. war Schüler von Bargiel und Kullak. Seine Kompositionen umfassen Lieder, Klavierstücke, ein Streichquartett, Orchester- und Chorwerke und eine Oper „Die Fontäne von Bachtschisarai".

Prof. Adolf Ruthardt, der altangesehene Leipziger Klavierpädagoge und frühere Lehrer am Leipziger Konservatorium, wird am 9. Februar 80 Jahre alt. R. ist Stuttgarter und war auch Schüler des dortigen Konservatoriums; 1868—85, vor seiner Leipziger Zeit, wirkte er in Genf. Den meisten ist R. durch seine zahlreichen, trefflichen Klavierausgaben (Peters) oder durch den von ihm bis noch vor kurzem redigierten „Wegweiser durch die Klavierliteratur" bekannt, indessen ist er auch als Komponist, namentlich mit wertvollen instruktiven Klavierwerken, hervorgetreten.

Richard Trunk, der beliebte Lieder- und Chorkomponist, wird am 10. Februar 50 Jahre alt.

Hofrat Prof. Carl Schroeder, der angesehene, in Bremen lebende Komponist, wurde am 18. Dezember 80 Jahre alt. Schr. begann seine Laufbahn als Solo-Cellist (Petersburg, Berlin, Braunschweig, Leipziger Gewandhaus) und unternahm — auch mit dem von ihm gegründeten Quartett — erfolgreiche Konzertreisen. Mit seiner Berufung als Hofkapellmeister nach Sondershausen, wo er auch ein blühendes Konservatorium (die heutige Musikhochschule) gründete, begann seine erfolg- und tatenreiche Dirigentenlaufbahn (Rotterdam, Berlin, Hamburg, dann wieder Sondershausen). Zuletzt war er in Berlin Leiter der Kapellmeisterklasse am Sternschen Konservatorium. Neben instruktiven Werken schuf er zahlreiche Kompositionen (Lieder, Klavierstücke, Kammermusik, sinfon. Orchesterwerke auch einige Opern). Sondershausen ehrte ihn im Sommer letzten Jahres durch einen Schroeder-Zyklus.

Der Düsseldorfer Pianist Hubert Flohr beging am 30. Dezember sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

Eugen Sauerborn, der Berliner Kapellmeister, Komponist und Kammermusikspieler, wurde 60 Jahre

alt. Als Komponist trat er mit Liedern, Kammermusik, sinfon. Dichtungen und Ouvertüren hervor.

Todesfälle:

† August Wiltberger, MD. und Seminarlehrer i. R., ein gediegener Komponist geistlicher Chorwerke, mit 78 Jahren zu Köln a. Rh.

† der in Düsseldorf lebende Pianist Heinrich Busch, ein Bruder von Fritz und Adolf Busch, mit 25 Jahren, wahrscheinlich an den Folgen einer Morphiumeinspritzung. (H. B. war Morphinist.)

† Der Pariser Dirigent und Komponist van Hove. Eigenartig war sein Tod. Der schon seit längerem leidende Künstler leitete ein Festkonzert in Genf, während welchem er plötzlich an das Orchester das Ansinnen stellte, einen Trauermarsch anzustimmen. Da dieses sich dem sonderbaren Einfall widersetzte, ließ er kurzerhand die Noten verteilen. Kaum waren die letzten Töne des Marsches verklungen, als der Taktstock van Hovens Händen entglitt und der Dirigent tot zu Boden sank.

† Eduard Schuegraf, der einst berühmte Kammersänger und hochgeschätzte Gesangslehrer, mit 77 Jahren zu München. Als Bühnensänger wirkte Sch. an den meisten großen Theatern Deutschlands. Vortrefflich war er auch als Oratorien- und Liedersänger, als welcher er sich mit Fug und Recht ein Schüler von Liszt nennen konnte, da dieser mit ihm zahlreiche eigene und fremde Lieder studiert und ihn auch vielfach begleitet hatte.

† Théodore Reinach, eine Autorität auf dem Gebiet der antiken Musikforschung, mit 68 Jahren.

† Dr. A. Eaglefield Hull, der vielseitige englische Musikschriftsteller, Gründer der British Music Society, Hauptredakteur des Dictionary of Modern Music and Musicians, Verfasser einer großen populären Musikgeschichte u. a. mehr.

† In seiner Heimat Montegiorgio der bekannte römische Komponist und Musikschriftsteller Domenico Alaleona im Alter von nur 47 Jahren. A., der die Professur für Musikgeschichte und Ästhetik am Konservatorium Sta. Cecilia in Rom bekleidete, hat sich durch eine Geschichte des Oratoriums, verschiedene erfolgreiche Kompositionen und eine ausgedehnte kritische Tätigkeit einen Namen gemacht. Dr. F. R.

† In Rom der populäre städtische Kapellmeister Alessandro Vessella im Alter von 68 Jahren. V. dirigierte lange Jahre die Freikonzerte auf der Piazza Colonna die auf anerkannt hoher Stufe standen und hat dem römischen Publikum Beethoven und Wagner immer wieder nahegebracht. Dr. F. R.

Verpflichtungen und Ernennungen:

Prof. Paul Richter, Kronstadt, zum städt. GMD. Der erste siebenbürger Sachse, der rumänischer GMD. wurde!

Clemens Krauss zum Wiener Staatsoperndirektor als Nachfolger Franz Schalks. Sein Vertrag läuft ab 1. September 5 Jahre.

Herman Roth, Dr. Hugo Holle und Walter Rehberg zu Professoren der Musikhochschule in Stuttgart

Marie Gutheil-Schoder als (erster weiblicher) Opernregisseur an die Wiener Staatsoper.

Zum Nachfolger Heinrich Rietsch's als ordentl. Prof. der Musikwissenschaften der außerordentl. Prof. der Musikgeschichte an der Wiener Universität Dr. Wilhelm Ficker.

Die Konzert- und Oratoriensängerin Frau Emy von Stetten (Sopran) ab Ostern als Lehrerin für Sologesang und Stimmbildung an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin.

Die Stadt Freiburg i. B. plant die Gründung eines städt. Konservatoriums mit angegliedertem Institut für Kirchenmusik. Als Leiter wird neben Jul. Weismann Dr. E. Doflein und Dr. H. Erpf genannt.

Günther Ramin nach Lübeck als Organist und Chorleiter der St. Marienkirche in Verbindung mit der Tätigkeit als Dirigent der dortigen Sinfoniekonzerte. Die endgültige Entscheidung R.'s ist noch nicht erfolgt.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Nachdem vor einigen Jahren die Martin-Luther-Gemeinde in Dresden dank dem wagemutigen und ideenreichen Leiter ihres Kirchenchors (Römhild-Chor) MD. Richard Fricke ein großzügig angelegtes „Bach-Jahr" veranstaltet hatte (s. die von uns s. Z. angezeigte Denkschrift), führt sie unter dem Titel „Sächsische Meister der Kirchenmusik" in ihren Vespern ein mehrere Jahre umfassendes kirchenmusikalisches Programm durch, das im 1.—3. Jahr die Zeit bis Bach im 4. Jahr (1929) die Epoche von Bach bis Mendelssohn und ab 1930 Mendelssohn bis zur Gegenwart behandelt. In den verflossenen ersten drei Jahren kamen rund 160 Werke von gegen 50 verschiedenen Komponisten zur Aufführung, darunter Oratorien, Passionen, Kantaten (6 Bach-Kantaten), Geistl. Konzerte u. a., in den verschiedensten Besetzungen, a cappella-Musik, Solistische Instrumentalmusik und solche für Orchester, Orgelwerke u. a. mehr. Darunter waren allein 42 neuaufgeführte Werke, die teilweise aus alten Handschriften und Drucken erst gewonnen und von Fricke bearbeitet werden mußten (16 davon veröffentlichte Fricke im Neudruck). Kurz, man steht vor einem ganz einzigartigen Unternehmen, dessen Anregung und Durchführung MD. Fricke zu danken ist, eine echte, zeitgenössische Kantorenarbeit.

— In der Peterpauls-Kirche zu Reichenbach i. V. kam unter MD. Böhme Paul Gerhardts Requiem für Blasorchester, Harfe und Orgel op. 18 zur Aufführung.

— Im Rahmen der Motetten in der ev. Stadtpfarrkirche zu Hermannstadt kam unter Prof. Dreßler W. v. Baußnern Hymne „Jesus und Maria" zur Erstaufführung. Ferner Werke von J. P. Schulz, Gg. Vierling, F. Mendelssohn, Rheinberger, Gg. Schumann u. a. Zwei Orgelkonzerte von Prof. Dreßler brachten Werke Vorbachscher Meister, J. S. Bachs und Regers.

— Die Stadt München erfreut sich einer ganz besonderen Palestrina-Pflege. So brachte beispielsweise innerhalb von 1½ Jahren der Hl.-Geist-Kirchenchor unter O. Kraus u. a. 10 verschiedene Messen des Meisters zu Gehör.

— Klemperer hat zwei Kurzopern geschrieben: „Allegro und Andante" und „Walzer, Onestep und Andante".

— Philipp Gaubert hat kürzlich im Rahmen eines Konzerts der Pariser Konzertgesellschaft eine unbekannte Haydn-Sinfonie zur Aufführung gebracht. Das Werk befindet sich seit 1837 in der Bibliothek der Gesellschaft

— In Amsterdam ist ein heftiger Kampf um die dort geplante Oper, — sie soll das größte und modernste Opernhaus Europas erhalten — entbrannt. Willem Mengelberg, der Dirigent des Konzertgebouws, ist der

schärfste Gegner des Plans und nimmt auf ziemlich bissige Weise gegen ein Gutachten von Rich. Strauß Stellung, dem er u. a. vorwirft, es sei ihm nur um die Aufführung seiner Opern zu tun.

— Anläßlich des 75 jährigen Jubiläums der Altonaer Singakademie (Leiter: Prof. Woyrsch) verlieh der Kultusminister dem Verein als staatl. Anerkennung für 75 jährige erfolgreiche Arbeit eine Plakette in Silber.

— Der III. Teil von Draesekes Christusmysterium, das Oratorium „Tod und Sieg des Herrn" kam durch die Dresdener Singakademie und dem Philharm. Orchester unter GMD. Mörike zur eindrucksvollen Aufführung.

— Großer Abbau der Theater und Orchester ist in Thüringen geplant. Die Staatskapelle von Gotha, große Teile der Kapelle in Meiningen und Sondershausen sollen zum Opfer fallen. Eine große Protestkundgebung hat dagegen eingesetzt. Hoffentlich führt sie auch zu einem Ziele, denn diese Kapellen bedeuten wirklich ein inneres Besitztum der Bevölkerung.

— Gustav Großmann, der erste Opernkapellmeister des Stadttheaters in Stettin, hat mit den Konzertmeistern des städt. Orchesters Kurt Bautz (Violine) und Rudolf Metzmacher (Cello) ein Kammermusiktrio gegründet, welches sich zur Aufgabe gemacht hat, neben klassischen Werken besonders Werke moderner und zeitgenössischer Komponisten zur Aufführung zu bringen.

— Welche neuzeitlichen Opern wurden 1927/28 an deutschsprachigen Bühnen am meisten gespielt? An der Spitze steht Kreneks „Jonny" mit 421 Aufführungen. Es folgen „Tiefland", „Butterfly" „Rosenkavalier", „Bohème", „Tosca" (alle über 200 Auff.). Puccinis „Turandot" wies 143 Auff. auf. Zwischen 100 und 50 erzielten „Die toten Augen", „Jenufa", „Königskinder", „Gianni Schiechi", „Salome", „Ariadne auf Naxos", „Elektra", „Christelflein". Zwischen 50 und 25 Auff.: „Cardillac", „Mona Lisa", „Der arme Heinrich", „Palestrina", „Die vier Grobiane" und „Madonna am Wiesenzaun". — (Nach einer Statistik von Prof. Wilh. Altmann.)

— Ein Josef-Haas-Abend in Bamberg, der von der ausgezeichneten Würzburger Madrigalvereinigung unter Prof. Hanns Schindler veranstaltet war, gestaltete sich für den anwesenden Komponisten zu einem vollen künstlerischen Erfolg. Zwei monumentale a cappella-Werke: „Die deutsche Singmesse" und „Die deutsche Vesper" bildeten Anfang und Beschluß des Abends. Dazwischen sang Sophie Hoepfel-Würzburg mit tiefer Empfindung die herrlichen „Gesänge an Gott" und „Die Christuslieder". Der Komponist selbst steuerte am Flügel zwei gedankentiefe Elegien bei. F. B.

— Dr. Albert Wellek, ein ehemaliger Schüler des Staats-Konservatoriums in Prag, sang in Wien eigene Lieder auf Worte von R. M. Rilke.

— In Güstrow i. Meckl. fanden Anfang November aus Anlaß der 700-Jahr-Feier der Stadt zwei Konzerte statt, bei welchen die vereinigten Gesangvereine Güstrows unter Leitung des Pfarrorganisten Theodor Klupsch, dessen Orgelkonzerte sich in der Stadt großer Beliebtheit erfreuen, nachstehende Werke zur Aufführung brachten: Bruchs „Lied von der Glocke"; Bach: Präl. u. Fuge Es-Dur für Orgel; Brahms: Violin-Konzert (Prof. Havemann, ein geborener Güstrower); Bruckner: Te deum. Mitwirkende: Das Rostocker städt. Orchester, ferner Ilse Helling-Rosenthal, Frieda Schreiber, Robert Bröll, Dr. Wolfgang Rosenthal.

— Die „Deutsche Kammermusik Baden-Baden" erweitert für die Aufführungen 1929 ihren Aufgabenkreis durch Einbeziehung von Originalmusik für den Rundfunk. Die „Deutsche Kammermusik" arbeitet unter Mitwirkung der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft an der Erlangung einer arteigenen Rundfunkmusik (Instrumental- und Vokalmusik, Hörspiel, Rundfunkoper), bei der die bei Übertragungen gemachten akustischen Erfahrungen verwertet werden sollen. — Das Programm 1929 erstrebt ferner die Förderung der Laienmusik (Hausmusik) in jeder Gestalt und des musikalischen Laientheaters; es umfaßt ferner die Kammeroper, das Tanzspiel und die Pantomime. Auch das Problem „Film und Musik" soll wieder zur Diskussion gestellt werden. — Auskunft durch Heinrich Burkard, p. Adr. Programmrat der deutschen Rundfunkgesellschaften Berlin W. 9, Potsdamer Str. 4.

Das endgültige Programm für das diesjährige Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musikvereins, das in Gemeinschaft mit der Stadt Duisburg vom 2.—7. Juli als Opernfestwoche stattfindet, ist jetzt in allen Einzelheiten festgelegt worden. Der Gesamtplan sieht nun folgende vier abendfüllende Opern vor: „Traumspiel" von Julius Weismann, „Tullia" von Paul Kick-Schmidt, „Die Troerinnen" von Emil Peters und „Maschinist Hopkins" von Max Brand. Auf die beiden noch übrigen Abende werden einmal Arnold Schönbergs einaktige Oper „Die glückliche Hand" und Helmut Gropps Oper in zwei Akten „George Dandin", das andere Mal folgende drei Einakter verteilt: „Dianas Hochzeit" von Paul Strüver, „Der gefangene Vogel" von Hans Chemin-Petit sowie das Tanzspiel „Salambo" von Heinz Tiessen.

VERLAGSNACHRICHTEN

Marteau hat sämtliche Violinsonaten von J. S. Bach in seiner im Steingräber-Verlag erschienenen vorzüglichen Bearbeitung gemeinsam mit Prof. W. Eickemeyer am 28. XI., 8. XII. 28 und 15. I. 29 im Rahmen der Veranstaltungen der Jenaer Bachgemeinde zur Aufführung gebracht.

Musikberichte aus deutschen Städten

FREIBERG SA. Den Höhepunkt des vorjährigen Konzertwinters bedeutete ein Konzert der Dresdner Vokalkapelle unter Karl Maria Pembaurs hervorragender Stabführung. Es gelangten mehrstimmige Vokalwerke von Bach, Mozart, Haydn, Rich. Strauß u. a. zur Aufführung. — Der Freiberger Arbeitergesangverein (Leitung: Paul Jacubowsky) trat wie alljährlich auch in diesem Frühjahr mit sehr beachtlichen Leistungen vor die Öffentlichkeit und hatte, da mit dem Konzert zugleich die Einweihung des neuen, aus dem Hause J. G. Irmler-Leipzig stammenden Vereinsflügels verbunden war, den Pianisten Walter Fickert zur solistischen Mitwirkung (Werke von Beethoven, Schumann, Chopin u. F. Liszt) verpflichtet. — Hochinteressant war ein Klavierabend Paul Arons mit Werken von Debussy, Hindemith, Bártok u. a. — Das Freiberger Kammertrio: Graumnitz-Backhaus-Trinks brachte in seinem zweiten Konzert im Stadttheater slawische Musik und im dritten Werke von Franz Schubert zu Gehör. Leider konnte man sich mit der Wiedergabe Schubertscher Lieder durch Herta Keiser (Mitgl. des hiesigen Stadttheaters) recht wenig einverstanden erklären. — Glänzenden Erfolg hatten auch diesmal wieder die Donkosaken. W. F.

HERNE i.W. Das Konzertleben der vergangenen Saison wies — das sei vor allem im Hinblick auf die dieswinterlichen Veranstaltungen anerkennend betont — dank der Initiative und künstlerischen Gestaltungskraft des rührigen städt. MD. Mehrmann eine Höhe auf, wie man sie bei Mittelstädten nur in seltenen Fällen antrifft. Das Streben und die Erfolge Mehrmanns mit dem von ihm geleiteten städt. gem. Chor und der Herner Orchestervereinigung sind um so höher zu bewerten, als die Nachbarschaft der Großstädte Bochum, Dortmund und Essen mit ihren hervorragenden Orchestern und Theatern immer zu Vergleichen herausfordert, deren sich Herne jedoch nicht zu schämen braucht. Das Konzertjahr 1927/28 brachte 10 Konzerte. In fünf Sinfoniekonzerten kamen Beethoven, Schubert, Bunk, Tschaikowsky, Dvorak, Berlioz, Mozart, Haydn, Schumann und Jul. Weismann zu Wort (Solisten: Pembaur, (Kl.), Bunk (Orgel), Lotte Hellwig (Viol.), Burchard-Kaiser (Baß), Hedwig Rode (Alt), Cläre v. Conta (Sopran), Sättler (Orgel), Gisela Binz (Kl.). In einem wohlgelungenen Kammerkonzert wirkten mit Mehrmann (Orgel), Ilse Möller-Gerlach (Alt), Art. Frank (Cello), Dr. Große (Kl.); das Budapester Streichquartett erfreute mit Werken von Beethoven und Mozart. Ein Konzert des Herner Männerchors bescherte einen Volksliederabend mit Karl Blume als Lautensänger; die musica sacra kam (neben Mozarts Requiem in einem der Sinfoniekonzerte) mit vier der schönsten Bachkantaten zu Worte [Solisten: Plantenberg (Kl.), Sättler (Orgel) Hugo Gauß (Baß), Maria Philippi (Alt), Martha Heimann (Sopran)], und der heiteren Muse diente ein bunter Abend, bestritten von Bochumer Bühnenkünstlern. Alles in allem eine Reihe von wohlgelungenen Veranstaltungen, die das beste für die musikalische Zukunft Hernes erhoffen lassen. S.

LIMBACH SA. Im Vordergrund des Interesses stand die großzügige Schubertfeier der hiesigen Bachgesellschaft. Vor ausverkauftem Hause wurden die H-Moll-Sinfonie und die Messe in As-Dur unter Leitung von Rudolf Levin dargeboten. Die Solisten Frau Pfeiffer-Siegel (Leipzig), Trude Seeck (Leipzig), Fritz Wolff (Chemnitz) und Kammersänger Alfred Kase (Leipzig) leisteten im Verein mit dem Bachchor und dem bedeutend verstärkten Orchester Vollwertiges. Ein starkbesuchter Brahmsabend derselben Chorvereinigung brachte a cappella-Chöre, Sololieder und Kammermusik. Viel Schönes von alter und neuer Kirchenmusik enthielten auch die 7 Veranstaltungen des 39. Vesperjahrganges. Die Bachgesellschaft sang da u. a. die doppelchörige Motette von Johann Sebastian Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", R. Volkmanns viersätzige Motette: „Das ist mir lieb", G. Gabrielis achtstimmiges: „Jubilate omnis terra", Anerios achtstimmiges: „Laudemus Dominum", Lassos fünfstimmiges: „Justorum animae", Schützs fünfstimmiges: „So fahr' ich hin", H. L. Hasslers fugierte Motette: „Ein feste Burg." Der Leiter der Veranstaltungen, Rudolf Levin, bot zahlreiche alte und neue Orgelwerke, und die zugezogenen Gesangs- und Instrumentalsolisten aus Chemnitz spendeten mannigfache Gaben. Was die Limbacher Vespern besonders auszeichnet, ist die stilistische Geschlossenheit ihrer Programme und die starke Bevorzugung der altklassischen Kirchenmusik.

An instrumentalen Veranstaltungen sind noch drei Volks-Sinfoniekonzerte unter K. Leisring und ein Sonderorchesterkonzert zu nennen, in dem neben der sehr verblühten „Ländlichen Hochzeit" von Goldmark das Männerchorwerk „Meine Göttin" von W. Berger zur Aufführung kam. O. Uhlig hatte sich dieser viel zu wenig bekannten Schöpfung mit sichtlicher Liebe angenommen und führte sie mit seinem Chor zu gutem Gelingen. Die Harfensolistin des Abends enttäuschte, während Prof. Walter Bachmann mit seinem Klavierabend starken Beifall fand. W.

SAARBRÜCKEN. Der Saar-Sänger-Bund pflegt die deutsche Kulturverbundenheit seit Jahren auch durch die Berufung führender deutscher Vereine ins Saargebiet. So hatte er u. a. den Kölner M.-G.-V., den Berliner Lehrer-G.-V. und die Berliner Liedertafel zu Gast. Auch konzertierte auf seine Einladung hin in Homburg, St. Wendel, Neunkirchen,

Saarlouis, Völklingen und Saarbrücken in zusammen 8 Konzerten der Berliner Staats- und Domchor unter Hugo Rüdel mit außerordentlichem Erfolg im Saarland, von der Sopranistin Hilde Weyer, Berlin, die seelenvoll Bach und Schubert sang, trefflich unterstützt. Der berühmte Chor gestaltete vor überbesetzten Häusern Sätze aus Palestrina, Caldara, Lotti, di Lasso, Bach, Mendelssohn, Brahms, Schubert und Becker zu Erlebnissen. Walther Stein.

Musik im Ausland

BOLOGNA. Nach zweijähriger Pause konnte sich die musikliebende Bevölkerung Bolognas, die nicht mit Unrecht stolz ist auf ihre durch die Pflege der Musik Wagners berühmte Vergangenheit, wieder einer Wagneroper erfreuen: „Götterdämmerung", die seit dem Jahre 1909 hier nicht mehr aufgeführt worden war. War es doch bereits gang und gebe geworden, daß die große in jedem Spätherbst stattfindende „Stagione" im prächtigen Teatro Comunale eine Wagneroper einschließe. So hatte man es seit dem Jahre 1902 gehalten, mit nur zwei Ausnahmen, von der Kriegszeit abgesehen.

Die Erwartung ist nicht enttäuscht worden. Allabendlich erweckten die Wunderklänge helle Jubelstürme, und hätten es anderwärtige Verpflichtungen der Hauptdarsteller nicht verhindert, man hätte den fünf Vorstellungen gern einige weitere folgen lassen. Der nicht mehr junge Kapellmeister Edoardo Vitale hat es verstanden, sowohl Orchester als Sänger gebührend vorzubereiten und leitete das gigantische Werk mit Schwung und Leidenschaft, ohne sich in Einzelheiten zu verlieren. Besonderen Eindruck machte allabendlich die „Trauermusik zu Siegfrieds Tod", die — konzertmäßig abgeschlossen — jedesmal derartigen Beifall auslöste, daß sich die Wiederholung nötig erwies. Von den Sängern gebührt der auch in Italien hochgeschätzten Frau Lilly Hafgren-Dinkela uneingeschränktes Lob. Durch drei Jahre sang sie im „Ring" an der ‚Scala"; wiederholt die „Brünnhilde" und „Isolde" in Turin und Genua; im letzten Sommer im „Tristan" in Rimini; nun in Bologna. Wunderbar ihre kraftvolle, schier unerschöpfliche Stimme und ihr heldenhaftes, in reinstem Stil erzogenes Spiel.

Erwähnt muß werden, daß die „Götterdämmerung" den üblichen Strichen nicht entgangen ist. Unverständlich war aber, daß die herrliche „Waltrauten-Szene" einfach ausgelassen wurde. Da war es nun Frau Hafgren, die sich in liebenswürdigster Weise bereit erklärte, diese Szene im hiesigen Presse-Klub zum konzertmäßigen Vortrag zu bringen. Das Experiment gelang voll und ganz, und wenigstens im kleinen, intellektuellen Kreise hat man die große Szene kennengelernt, deren besondere Bedeutung vorher durch einen kleinen Vortrag zweckentsprechend erläutert worden war. -tz

PARIS. Ganz am Anfang der Konzertsaison erschien Frieda Hempel. Wer sie vor Jahrzehnten in Leipzig gehört hat, wird sicher heute enttäuscht sein. Ihre Stimme klingt jetzt, besonders in der Höhe, viel schärfer, auch hat die deutsche Aussprache unter dem amerikanischen Einfluß sehr gelitten. Nur der Meisterin des Koloraturgesanges galt hauptsächlich der Erfolg des Abends. — Elisabeth Schumann eroberte sich schon im vorigen Jahr das musikalische Paris; diesen Winter sang sie in einigen Sinfoniekonzerten und hatte an ihrem Schubert-Abend einen ausverkauften Saal. Bewundernswert wie sie ihre an sich nicht umfangreiche Stimme meistert — unvergeßlich bleibt das Mozartsche „Halleluja", das die Künstlerin wiederholen mußte. — Nicht die gleiche ideale Atemtechnik besitzt die an sich schöne Altstimme der Rosette Anday (auch von der Wiener Oper!), deren erstes Auftreten im Pasdeloup-Konzert viel Beifall hervorrief. Das war wirklich einmal eine vorzügliche Erstaufführung der „Lieder des fahrenden Gesellen" von Mahler in Paris, dank dem impressionistisch gefärbten Orchesterspiel, unter Leitung des sympathischen Dirigenten Ingelbrecht, der ein Musiker „pur sang" ist. Für die deutschen Meister fehlt ihm allerdings die Tiefe, sein Bach ist zu impulsiv, Beethoven nicht gigantisch — aber dafür bringt er durch eine intuitive, fast dionysische Heiterkeit dem Zuhörer vieles menschlich nahe. — Anders Ansermet (Genf), ein zwar sehr routinierter Kapellmeister, der aber eine fast mathematische Genauigkeit auf Kosten des Klangsinnes pflegt. Unter ihm spielte Gieseking „ganz im Pariser Genre" mit außerordentlichem Erfolg das Beethovensche G-Dur-Konzert. Die Suite von Casella haben wir aber vorigen Winter vom Komponisten selbst feuriger und klangreicher spielen hören. — Im jungen Fourestier lernte man einen Konzertdirigenten mit gewissen Qualitäten kennen, aber ohne Phantasie! Wenn der sehr solide Künstler — er soll auch in Deutschland studiert haben — sich beim Dirigieren ganz hingibt, wie etwa im Don Juan von Strauß, so verwandelt sich das neue Sinfonieorchester unter ihm in einen hervorragenden Klangkörper. Bei der „Eroica" hingegen wirkte er absichtlich deutsch und daher stilisiert. — Der dritte Dirigent der jüngeren Generation, Gaston Poulet, hat sich, durch Übersiedelung in das große Sarah-Bernhardt-Theater, das geistige Milieu des „Quartier Latin" gesichert — seine Konzerte, die ebenso Sonntag nachmittags, wie die übrigen „grands concerts" stattfinden, ziehen die studierende Jugend in Scharen herbei. Ich hörte neulich eine ganze Reihe

(Fortsetzung auf Seite 116)

Kompositionen von Ravel und muß zugeben, kaum jemals vorher einen derartigen klanglichen Zauber genossen zu haben — nur einem Franzosen wird es gelingen, diese Werke mit solchem Raffinement herauszubringen! Poulet leitet außerdem täglich im „Theâtre Beritza" die szenische Aufführung der Bachschen „Kaffee- und Bauern"-Kantaten. Dieses lobenswerte Unternehmen erregt großes Aufsehen, aber die Meinungen darüber sind sehr verschieden, da die Leistungen der Sänger nicht genügend überzeugen. — Respighi dirigierte zweimal das Lamoureuxorchester und brachte fast ausschließlich eigene Werke zu Gehör, des Guten zuviel! Seine Konzerte übten, trotz großer Reklame, keine besondere Anziehungskraft, auch der künstlerische Erfolg war ziemlich mäßig. Seine Musik wirkt sehr dekorativ — man fühlt sich gleich auf italienischen Boden versetzt, sie fesselt aber wenig, konzert muß erwähnt werden: ein Tscherepnin-Fest, welches das Komponistenpaar (Vater und Sohn) unter Mitwirkung des Colonne-Kammerorchesters veranstalteten. Man gewann einen günstigen Eindruck von ihrem Schaffen. Nicolas Tscherepnin sen., der durch Bearbeitung des Mussorg'schen „Jahrmarkts" bekanntgeworden ist, ließ ein Opernfragment nach Maeterlinkschem Text hören, den eine finnländische Sängerin, Grete von Haartmann (Bernards Schülerin) wirkungsvoll vortrug. Außer seiner in Mainz preisgekrönten „Kammersonate" führte Tscherepnin jun. noch sein reines „Boxstück" vor — auch er ist den „sportlichen" Strömungen der Neuzeit nicht entgangen. Zum Glück bleibt es aber Musik, da der Komponist nicht allein den Sportrhythmus an sich, sondern die Empfindungen der Zuschauer zu schildern bestrebt ist. Gabriel Pierné dirigierte und

trotz prachtvoller äußerer Effekte. Am besten gefiel das Boticelli-Triptychon". — Albert Wolff führte wiederholt erfolgreich die Brahmsche 1. Sinfonie auf. Brahms findet nach und nach auch hier die verdiente Würdigung als „grand maître", und seine Gemeinde ist stets im Wachsen begriffen. — Von meinen persönlichen Eindrücken der Uraufführung von Honeggers „Rugby" kann ich nichts mitteilen, da die ausländische Presse zu diesem musikalischen Ereignis nicht eingeladen worden war. Auch in den Pariser Zeitungen erschienen nur vereinzelte Berichte über dieses „sinfonische Bewegungsstück". Allgemein ist es aufgefallen, daß Honegger auf Verwendung der Schlaginstrumente gänzlich verzichtet hat. Die zweite Aufführung, die Mitte Dezember unter der Leitung des Komponisten stattfand und nicht viel Leute herbeilockte, zeigte Honegger im schönsten Lichte. Gerade diese Art von Musik, die außer Rhythmus großen Schwung verlangt, gelingt ihm am besten; sobald er aber gefühlvoll schreiben will, wirkt er sentimental. In allem merkt man die Herrschaft des Intellektes über das Gemüt. „Rugby" beginnt und schließt in ausgesprochenem D-Dur — wohl auch hier „Rückkehr zur Tonalität?! — Noch ein Orchester-sicherte den Werken den ihnen gebührenden Erfolg. — Mehrere bemerkenswerte Konzerte des Wiener, Londoner und Busch-Streichquartetts! Das Wiener Kolisch-Quartett verblüffte durch Auswendigspielen. Es frägt sich nur, ob dies bei Kammermusik nötig ist! Die Pflege des Quartettklanges wird entschieden durch die Konzentration auf anderem Gebiete beeinträchtigt — durch eine einzige Unebenheit ergriff die Spieler und Zuhörer eine gewisse Nervosität. Schade, denn das Quartett leistete wirklich viel Schönes. Der große Erfolg der drei Abende war wohlverdient! — Das „London-String-Quartett" bot, trotz des ziemlich spröden Tons der Geiger, manches Gute bei Mozart und Hervorragendes bei Debussy. — Das Busch-Quartett stellte aber die Leistungen obiger Quartettvereinigungen in Schatten und betätigte auch in Paris den Ruf, den Busch in Deutschland genießt. Ganz selten hört man ein so vollkommenes Ineinandermusizieren von vier prachtvollen Musikern! — Überhaupt stand die erste Dezemberwoche im Zeichen des deutschen Violinmeisters. Was Adolf Busch in Konzerten von Bach, Mozart und Brahms den hiesigen Musikfreunden gab, läßt sich schwer ausdrücken. Mit einem hoffnungsvollen

(Fortsetzung auf Seite 118)

„Auf Wiedersehen im Februar" zogen die dankbaren Zuhörer heim. — Eine Unmenge anderer interessanter Konzerte werden hier auch sonst geboten. Vier Harfen von M. Louise Casadesus mit Anna El-Tour als Interpretin altenglischer Gesänge und mit Joaquin Nin, dem in Aufnahme gekommenen spanischen Komponisten — ein eigenartiger Abend! — Das Leipziger „Weitzmann-Trio" spielte in Paris mit bedeutendem Erfolg. — Helene Luguiens sang intelligent auf Deutsch Lieder von Mahler und Strauß. Lotte Leornard gefiel sehr, trotz ihrer nicht ganz frischen, aber sehr ausgeglichenen Stimme. Der ausgezeichnete holländische Geiger Lidus von Giltay gab zwei Konzerte und sicherte sich den ihm aus Genf vorangegangenen Ruf. —Rachmaninoff kam und siegte besonders als Pianist. Sein vollkommen natürlich-ungezwungenes, fast elementar wirkendes Klavierspiel rief große Begeisterung hervor. — Die beiden Strawinsky-Abende mußte ich, wegen einer Schweizer Konzertreise, versäumen. Es gab aber keine Uraufführungen. Die Konzerte sollten nur die Entwicklung des Schaffens des gefeierten Komponisten zeigen — von seiner ersten, noch im Stile Rimsky-Korsakoffs geschriebenen Sinfonie bis Apollo — die Arbeit von fast einem Vierteljahrhundert! — Zum Schluß noch eine ganz seltene „Uraufführung": ein Konzert (G-Moll) für Cembalo und Orchester, komponiert im Jahre 1754 von . . . Ph. Em. Bach, welches Wanda Landowska durch Zufall bei Prieger in Bonn entdeckte. Einzelne Teile davon wurden von Gerber in Leipzig 1766 kopiert. Die Persönlichkeit von H. N. Gerber (1702—1775), der als Leipziger Student bei J. S. Bach Musik studierte und später Herausgeber eines bedeutenden Musik-Lexikons war, bürgt für die Echtheit des Werkes. Das Konzert offenbart ganz das Genie Ph. Em. Bachs. Im ersten Teil merkt man noch den Einfluß des pointierten Rhythmus des alten französischen Stiles; „un poco Andante" ist dagegen eine Art Sarabande, die sich aber schon eher der Liedform nähert und der dritte Satz ist bereits ein Übergang zu Mozart — heiter und von klarer Konstruktion. Im Ganzen ein schönes Werk, das hoffentlich durch baldigen Druck der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wird. Wanda Landowska spielte es mit unvergleichlichem muikalischem Charme. Für ihre Forschungen und die pietätvolle Pflege der alten Musik, müssen ihr alle Musiker von Herzen dankbar sein. Anatol v. Roessel.

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Ein wirkliches Virtuosen-Trio. Überflüssige Konzerte. Eine neue englische Oper. Vom Tage.

Ein wahrhaftes Virtuosen-Trio! Man lächelt ungläubig. Gibt es denn wirklich schwarze Eisbären? Nein. Aber drei wirkliche Virtuosen haben sich

(Fortsetzung auf Seite 120)

zusammengetan, die vorgeben, Kammermusik zu machen. Man fragt sich unwillkürlich: braucht die reine Kammermusik wirklich Virtuosen? Hat das sogenannte Virtuosentum nicht von jeher nur in der Einzahl das Leben gefristet? Drei Virtuosen im Dienste der reinsten, feinsten und zugleich edelsten Musikgattung, drei Virtuosen von drei ganz verschiedenen Temperamenten können kaum Erfreuliches hervorbringen, können, künstlerisch genommen, ihrer höheren Aufgabe nicht gerecht werden.

Ich opferte meine übliche Sonntagsruhe. Mit dem dritten Glockenschlag fand ich mich in der Albert-Halle ein. Welch wunderbarer Anblick! Zehntausend Menschen saßen da in erwartungsvoller Stimmung. Drei Virtuosen waren versprochen, die die höhere Kunst des Kammerstils vermitteln sollten: Thibaud, Cortot und Casals. Der Geiger Thibaud erfreut sich vielleicht eines großen Rufes in seiner französischen Heimat. Hier wird er bloß als erstklassiger Geiger unter seinen Landsleuten gezählt. Der Pianist Cortot steht etwa auf der gleichen Rangstufe; der eigentliche Star aber war der Spanier Casals.

Die Entstehungsgeschichte dieses merkwürdigen Trios schildert ein Pariser Blatt folgendermaßen: Es war nach Schluß eines kollegialen Festessens. Die Gläser klirrten ziemlich lebhaft und der Dampf der drei gleichzeitig gerauchten Zigaretten hüllte die jovialen Künstler wie in einen mysteriösen Nebel. Man stieß wiederholt an die wiedergefüllten Gläser, als Cortot sich anschickte, eine Rede zu improvisieren. Er griff nach der Brusttasche und zog ein Büchlein hervor, das er aufschlug und die Blätter pathetisch zeigte, die leer waren, anstatt mit gebuchten Verpflichtungen angefüllt zu sein. „Meine verehrten Freunde“, sagte er in einem kaum zu verhüllenden vibrierendem Ton: „Wir Virtuosen haben heute einen schweren Stand. Wir werden nur noch in den Grammophons und Pianolas gesucht. Zeigen wir dem Volke, daß sich drei Virtuosen zusammenfanden, wie man sie vordem auf keinem Podium der Welt gesehen hat. Gründen wir das Virtuosen-Trio.“ — Und das Virtuosen-Trio feierte seine Geburt!

Wir hörten am Sonntag das B-Dur-Trio op. 97 von Beethoven, das Trio in D-Moll op. 63 von Schumann und Dvořaks Dumka op. 90. Der Gesamteindruck war entsetzliche Enttäuschung. Es war zuerst ein Kampf zwischen Pianist und Violinist. Beide schienen zeigen zu wollen, wie man es anstellen müsse, um so recht „gehört“ zu werden. Casals bewahrte seine souveräne Ruhe im vollsten Bewußtsein seiner machtvoll überragenden Persönlichkeit. Er hat etwa unbewußt darauf hingewiesen, daß seine Kollegen ihrer eigenen Auffassung hul-

(Fortsetzung auf Seite 122)

digten, ohne daran zu denken, wer dort das Cello handhabte. Von einem kammermusikalischen Ensemble konnte hier absolut keine Rede sein. Es war im besten Falle ein abschreckendes Experiment. Und welcher Einfall, Kammermusik in der 15000 Menschen fassenden Albert-Halle zu machen! Wie wir aus einem großen Inserat im Programmbuch schließen, dürfte er von 2 Grammophonfirmen stammen, deren Geldgier die Künstler nach der Albert-Halle kommen hieß. Je mehr Hörer, desto mehr Käufer! Doch nach Anhören des ersten Trios verließen viele den Riesenraum. Nach dem zweiten Trio war es eine förmliche Völkerwanderung und für Dvorak gab es nur mehr ein Häuflein von irregeführten Enthusiasten. Noch nie war ich als geformten Phrase ausklingen, daß ein Konzert in London notwendig sei, wenn man seinen Namen in der Welt machen wolle. Hauptsächlich sind es zwei Klassen von Menschen, die unter diesen Vorspiegelungen zu leiden haben. Die erstere kommt ziemlich grün und unvollkommen aus den Akademien oder sonstigen großen Musikschulen, um sich überreden zu lassen, öffentliche Konzerte zu geben. Warum auch nicht! Im letzten öffentlichen Prüfungskonzert hatte man ja genügenden Applaus, und den Rest besorgt — die Konzertdirektion. Die zweite Klasse kommt zumeist vom Kontinent und den britischen Kolonien nach London, um sich einen Namen zu machen. Im letzteren Falle hat unsere edle Konzertdirektion leichtes Spiel. Sie

Kritiker so bitter enttäuscht worden. Vor dem letzten Satz der „Dumka" erreichte ich den Ausgang mit „Müh und Not". Ich tat einen tiefen Atemzug der Befreiung. Und, sollte nächstens etwa ein Virtuosen-Trio, sagen wir: Kreisler, Klengel und Rosenthal angekündigt sein — ich werde nicht mehr zu den Angelockten gehören.

Das Thema „überflüssige Konzerte in London" hat mich schon seit längerer Zeit beschäftigt. Ungefähr 140—160 vollkommen unnötige Konzerte, meist instrumentaliter, werden wöchentlich in London abgehalten. Die Entstehung dieser musikalischen Zeitvergeudung, der Urquell dieser peinlichen und ebenso aufdringlichen Spezies wurzelt in einem Worte: Ehrgeiz! — Falscher Ehrgeiz, gepaart mit bedauerlicher Irreführung. Die meisten dieser tristen Konzertkandidaten fallen irgendeiner sogenannten Konzertdirektion zum Opfer, deren unheimliche Aufgabe es zu sein scheint, angehende Künstler — musical flappers, mit Versprechungen anzulocken, die in der wohl-betont einfach, daß man am Kontinent nicht Erfolg haben könne, ohne Londoner Preßnotizen. Das packt. Die derart gewonnenen Künstler verlassen hoffnungsgeschwellt das Konzertbüro, in dem sodann begonnen wird, Hunderte von Freikarten unter das große (nichtzahlende) Publikum zu versenden. Inserate in den großen Tagesblättern, Fachzeitungen und illustrierten Blättern tun das ihre. Die Konzertkosten schwellen jetzt immer mehr und mehr an, und wir sind beinahe bei 100 Pfund Sterlingen angelangt. Nun haben wir die richtigen Zuhörer, die das Papier-Konzert bevölkern, die dem unbekannten Künstler Ovationen darbringen, jede Programmnummer „stürmisch" beklatschen, damit das Ganze wie spontane Begeisterung aussieht. Zu diesem stehen dann tags darauf die Kritiken in einem gar merkwürdigen Gegensatz. In den meisten Fällen erscheinen abfällige Beurteilungen und der bedauernswerte Konzertgeber kann sich gar nicht die Ovationen von gestern Abend mit den ablehnenden Kritiken

(Fortsetzung auf Seite 124)

von heute zusammenreimen. Dort Beifall und Jubel, hier trockene gedruckte Wahrheit. Derart unwürdige Konzertverhältnisse sind sehr zu beklagen, und es wäre wünschenswert, wenn sich Männer fänden, die sich mit diesen Konzertproblemen einmal gründlich beschäftigten.

Die Engländer (beiderlei Geschlechts) können sich das Opernkomponieren noch immer nicht abgewöhnen. Glücklicherweise tauchen nur vereinzelt Opernkomponisten auf. Zu den allerletzten gehört die Dame Christabel Marillier. Sie bekundete auffallende Bescheidenheit, als sie ihr Opernwerk „A musical Fantasy" nannte. Der Stoff des Librettos stammt von Thackeray, dessen „Rose und der Ring" sie dramatisierte und in Musik setzte. Sie arbeitet mit kleinen Mitteln und kleinem Orchester und nimmt mitunter recht hübsche Anläufe. Wenn sie mich zu Rate gezogen hätte, würde ich unbedingt empfohlen haben, ein Ballett aus dieser phantastischen Geschichte zu machen. Es schreit förmlich nach getanzter Form. Da sie mich jedoch nicht zu Rate zog, wurde aus dem dramatischen Material eben eine Oper, die zu schreiben nicht so leicht war. Miß Marillier wollte es offenbar Humperdinck nachtun. Während aber dort aus der einfachen Fabel ein Meisterwerk entstand, wurde hier ein schwacher Abklatsch, trotz dem reichen Talent. Die Besetzung der Hauptrollen wies das beste englische Gesangsmaterial auf, und die Aufnahme der Novität war beinahe stürmisch.

Unsere Londoner B. B. C. (British Broadcasting Corporation), zu deutsch: Rundfunk, ließ vergangene Woche wieder mehrere atonale Helden zu Worte kommen. Ich konnte nur zu dem Schluß gelangen, daß Schönberg und Genossen aus der Harmonielehre eine neue Harmonieleere geschaffen haben.

Es hat sich wieder einmal herausgestellt, daß selbst ein Musikkritiker ein Schlaumeier sein kann. Kurt Atterberg, der von der Columbia Grammophone Company mit 2000 Pfund Sterling (10 000 $) preisgekrönte Musikkritiker, der in freien Stunden auch zu komponieren bereit ist, hat sich, wie die Tagesblätter berichten, ins Fäustchen gelacht. Er erklärte jüngsthin, daß er mit seiner preisgekrönten Sinfonie bloß einen Spaß machen wollte, und das Ganze als einen Witz betrachte. Diese drastische Erklärung kam erst, als man ihm nachwies, daß er ein Hauptmotiv von Schubert, ein anderes von Berlioz und manche andere „Anlehnung" von wieder anderen übernommen hatte. Das hindert jedoch nicht, daß die 2000 Pfund bereits ihre ehrlichen Zinsen tragen.

PRAG. Hier gelangte am Neuen Deutschen Theater durch Kapellmeister Kolisko Manuel de Fallas zweiaktige Oper „Ein kurzes Leben" und Weills

(Fortsetzung auf Seite 126)

Einakter „Der Zar läßt sich photographieren" zur Erstaufführung (tschechoslowakischen Uraufführung). Fallas lyrisch-veristische Oper ist durchaus konservativ gehalten, ein Werk, dessen Stil sich auf der Linie Verdi-Mascagni-Puccini bewegt; sie ist stärker im Lyrischen als im Dramatischen, bühnenwirksam und ausdrucksstark, gefühlsecht und überzeugend in der Stimmungszeichnung. Spanischen Charakter trägt diese preisgekrönte Erstlingsoper de Fallas nicht nur dem Orte ihrer Handlung nach, sondern auch in der typisch spanischen Ornamentik ihrer Melodiebildungen und vor allem in den auf der spanischen Nationalmusik fußenden Chören und Tänzen des zweiten Aktes. Besonders zu rühmen ist ihre klanglich abgetönte, an Debussy erinnernde Instrumentation.

Weills auf einen Text von Georg Kaiser geschriebener Einakter gibt sich dagegen als musikalischer Sketsch zu erkennen. Als diesen hat ihn auch Weills Musik charakterisiert, die namentlich rhythmisch fesselt und die Handlung in kecker und grotesker Manier musikalisch veranschaulicht. — Die Aufführung beider Opern stand auf ansehnlich künstlerischer Höhe; das Publikum war eher zurückhaltend als der erwarteten Sensation nach interessiert.

In einem Konzerte der Prager Tschechischen Philharmonie brachte Erich Kleiber als Gastdirigent die erste Sinfonie in C-Dur von Erwin Schulhoff zur Erstaufführung. Ein hauptsächlich auf Klangverfeinerung und -wirkung berechnetes Werk, das nur hinsichtlich seines formalen Aufbaues in vier Sätzen den Namen „Sinfonie" rechtfertigt, in Wirklichkeit aber eine Folge grotesker, toller und bisweilen sogar derber Fastnachtszenen sein könnte; eine unsere Zeit in Rhythmus und Ausdruck widerspiegelnde Tonschöpfung, einfallsreich im Thematischen, farbenfroh und virtuos im Instrumentalen, toll im Rhythmischen. Kleiber war ihr der richtige, rhythmisch und klanglich überzeugende Ausdeuter. E. J.

VERLAGSNACHRICHTEN

Riesemanns Mussorgski-Biographie (Drei-Masken-Verlag) ist in einer englisch-amerikanischen Ausgabe (Verl. A. Knopf, London-New York) erschienen.

Die von Gebr. Hug verlegte „Schweiz. Musikzeitung" (Schriftleiter: H. David) erscheint ab 1929 in einem neuen, ansehnlichen Gewande.

Von dem Antiquariat Fried. Müller, München 2, NW 12, Amalienstraße 61, erschien ein Antiquariatskatalog XI: „Theater, Musik, Tanz".

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100 — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

96. JAHRG. LEIPZIG / MÄRZ 1929 HEFT 3

INHALT

MÄRZ 1929

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr R.-M. 4.—, Einzelheft R.-M. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der Zeitschrift für Musik, c) durch die Postämter. (Mindestbezugszeit bei der Post ein Kalendervierteljahr.) Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/4 Seite R.-M. 38.—, 1/2 Seite R.-M. 70.—, 1/1 Seite R.-M. 132.—, die einspaltige, 68 mm breite Millimeterzeile kostet R.-M. —.50

Bei Platzvorschrift 25 Prozent Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. ZAHLSTELLEN DES VERLAGS: Postscheckkonto Leipzig 51 534, Postsparkassenkonto Wien 156 724 (Steingräber-Verlag), Postscheckkonto Prag 78 059 (Steingräber-Verlag)

Richard Strauß' Intermezzo

Ein Versuch.

Von Wilhelm Virneisel, Koblenz a. Rh.

Unter den Neuerscheinungen auf der Opernbühne mehren sich seit Jahren die Werke, die, um eine traditionelle Bezeichnung zu gebrauchen, komische Opern zu nennen sind. Freilich darf man diesen Begriff nicht eng nehmen, sondern muß alle Werke unter ihm verstehen, die komischen, grotesken oder auch vielleicht revueartigen Einschlag haben. Unter ihnen darf Richard Strauß' „Intermezzo" die erste Stelle beanspruchen, einmal wegen seiner vornehmen Gesamthaltung, die der feine Humor dieses kultivierten Künstlers bestimmt, und die sich gleich weit entfernt hält von billigen Effekten, deren sich die jüngste Oper in überreichem Maße bedient und es auch verschmäht, mit „Aktuellem" nach irgend einer Richtung hin die große Menge für sich zu gewinnen; zum anderen wegen Schaffung eines neuen Operntypus, der — wie jetzt schon deutlich ist, — irgendwie — wenn vielleicht auch nur textlich — beeinflussend wirkt. Auch im Gesamtschaffen von Strauß bedeutet es eine besondere Station, ja den Abschluß einer Entwicklung, die Strauß mit dem „Rosenkavalier" begonnen hat. Wenn im folgenden von dem Werk etwas ausführlicher die Rede ist[1]), so soll damit zur Aufhellung von Stil und Aufbau desselben beigetragen und das Augenmerk eines größeren Leserkreises auf diese „bürgerliche Komödie" gelenkt werden, die leider viel zu wenig genau gekannt ist und daher oft genug schief beurteilt wird.

Strauß hat im „Intermezzo" seit „Guntram" zum ersten Male wieder zur poetischen Feder gegriffen. Daß sich in eine intime Ehegeschichte ein fremder Dichter nicht recht einleben konnte, ist leicht zu verstehen, und daß Strauß, der erfahrene Theatermann, eine Komödie schreiben könnte, durfte man annehmen, da man den Menschen Strauß aus mancher köstlichen Anekdote kennt und um den Humor des Musikers aus „Till Eulenspiegel", „Don Quichote", „Rosenkavalier" und „Ariadne" weiß. Der Inhalt der Komödie darf hier als bekannt vorausgesetzt und so gleich die Tatsache festgestellt werden, daß die Handlung — auf die zahlreichen korrespondierenden Momente beider Akte kann hier nicht näher eingegangen werden — im zweiten Akt entprechend „rückwärts" läuft, wie sie im ersten „vorwärts" gelaufen war. Wuchs die „Entfernung" der Ehegatten, bis sie durch das Telegramm der Frau zum Dauerzustand proklamiert worden war, so nimmt sie von dem Augenblick der Ankunft des Telegramms bei dem Manne, der nichts Eiligeres zu tun hat, als die Sache zu klären, wieder ab. Die Notarszene ist wegen ihres für die Frau negativen Verlaufes ein weiterer Schritt zur Annäherung, die durch die Aufklärung in der Praterszene, die Sendung des Telegramms an die Frau, die Rückkehr des Mannes immer stärker vorbereitet, endlich in Versöhnung einmündet. Dem „Intermezzo"-Buch liegt, wie man weiß, Persönlichstes zugrunde, einmalig im tatsächlichen Geschehen, im Werk aber ins Allgemeine umgedeutet und erhoben. Eugen Schmitz hat nach der Uraufführung in Dresden dafür die treffenden Worte gefunden, die hier folgen mögen:[2]) „...Da nimmt im szenischen Spiel das Persönliche auf einmal eine,
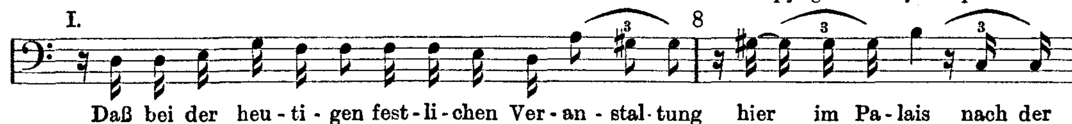
[1]) Immerhin zwang der Raummangel noch zu äußerster Kürze der Darstellung. Ich gedenke, einzelne der hier angeschnittenen Gedankengänge später noch ausführlicher darzustellen. — Eine Pflicht der Dankbarkeit erscheint es mir, hier der Künstler zu gedenken, die durch eine ausgezeichnete Wiedergabe der Oper diese Arbeit angeregt und indirekt auch gefördert haben: des zukünftigen Wiesbadener GMD Erich Böhlke (Koblenz) und Sophie Karst (Mannheim), der prächtigen Christine.

[2]) Das „Intermezzo" von Richard Strauß von Eugen Schmitz. Die Musik XVII, 3 Seite 200ff.

man möchte wagnerisch sagen, so „reinmenschliche" Gestalt an, daß es wie eine vergnügte Kapuzinerpredigt für alle gütigen Ehemänner und temperamentvollen Ehefrauen wirkt. Da spricht auf Schritt und Tritt einerseits eine so entwaffnende Naivität, anderseits ein so süffisanter, überlegener Humor, daß man aus dem fröhlichen Lachen, ja manchmal gar aus einer gewissen Rührung nicht herauskommt. Weil die Tragikomik echt weiblichen Gefühlslebens da mit einem heiteren und einem nassen Auge geschaut wird, das den Philosophen und den Künstler zugleich verrät."

Vor ein ganz neues Problem war nun der Komponist gestellt, da ihm hier weder ein Hofmannsthalscher Text, bei dem die Musik das Wort, das Bild der Sprache in ihre eigene Sprache hätte übersetzen können[3]), vorlag, noch eine Komödie, die durch Verlegung in historisches Milieu an die Illusion appellieren durfte.
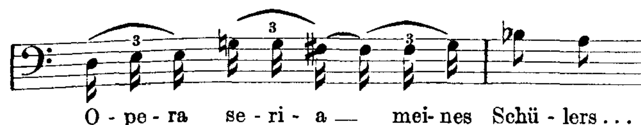
Nur wenig Angriffsflächen bot der neue Text der Musik, und was sich illustrieren ließ, wie das Glucksen des Gurgelwassers, das Gleiten der Schlitten, das Rauschen des Zeitungsblattes, das Mischen der Karten, — ja, das „trockene Studium" der Juristerei malte Strauß in Kanons — griff der Komponist willig auf. Damit war jedoch das im Sinne früherer Straußscher Opernmusik „Musikalische" des Textes erschöpft. Es mußte also ein anderer Stil gefunden werden, um den Text musikalisch zu kleiden. Strauß hat das auch erkannt und ausgesprochen: „Vielleicht ist es doch der eigentümliche, ganz aus dem realen Leben geschöpfte, von nüchternster Alltagsprosa durch mancherlei Dialogfarbenskalen bis zum gefühlvollen Gesang sich steigende Stoff, der mich mit zwingender Notwendigkeit zu dem Stil führte, der im „Intermezzo" Gestalt gewonnen hat." Auf Grund historischer Überlegungen mag Strauß darauf gekommen sein, für diesen Text in einer Mischung der rezitativartigen Gebilde der alten Oper vom Secco[4]) bis zum gefühlvollen Arioso über das Accompagnato[4]) hin die musikalische Einkleidung zu finden. Tatsächlich ist es so, daß uns auf der Opernbühne Gestalten, die ein historisches oder fremdländisches Gewand tragen, lebensecht und wahr erscheinen, mögen sie nun Gräfin oder Graf, Giovanni oder Hanns Sachs heißen. Unsere tägliche Kleidung auf der Opernbühne in einem überkommenen Stil sehen zu müssen, würde uns äußerst merkwürdig berühren, und schon die Personen in den veristischen Opern kommen uns recht fragwürdig vor, wenn sie Ensembles, Duette oder Monologe vermitteln. Es ist somit eine durchaus richtige Folgerung von Strauß, gerade im „Intermezzo" den neuen Stil zu erproben, den er schon im Vorspiel der „Ariadne" (reale Kulissenwelt), wie er selbst mitteilt, wenn auch noch nicht mit der nun erzielten Rundung und Vollendung angewandt hat. Im Vorspiel zu „Ariadne" ist der Gang des Gespräches noch bei weitem nicht so fließend wie im „Intermezzo", die einzelnen Rezitativstile stehen noch zu unvermittelt gegenüber, haben sich noch nicht gebunden, die Grenzen sind hier noch deutlich spürbar. Die Deklamation jedoch ist in der Wiedergabe des Tonfalles und des Affektes bereits auf dem Zielpunkt fürs „Intermezzo" angekommen:[5])
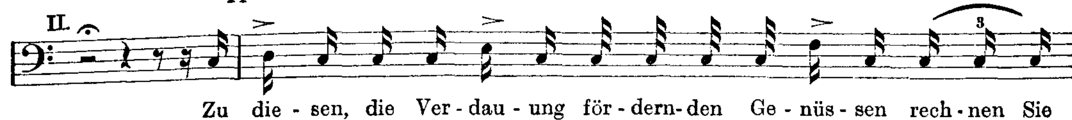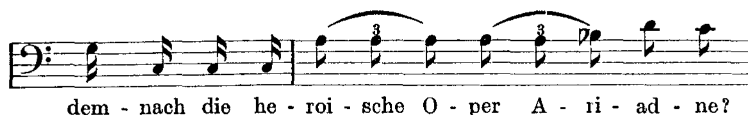


[3]) Vgl. die Ausführungen Kurt Westphals in dem Aufsatz: Das musikdramatische Prinzip bei Richard Strauß (Die Musik, XIX, 12. Seite 859 ff) und in seinem Buch: Die moderne Musik, ANUG No. 1007, Seite 33 ff.
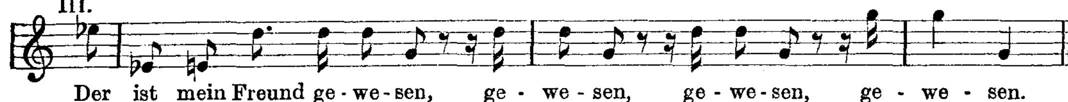
[4]) Diese Begriffe sind natürlich nur unter dem Gesichtspunkt der Entwicklung, die die Musik seit der Zeit der Mozartoper bis auf unsere Tage genommen hat, zu verstehen.

[5]) Die Zitierung der Notenbeispiele erfolgt mit Genehmigung des Verlages A. Fürstner, Berlin. Sie sind den Kl. Auszügen mit Text, bearb. v. Otto Singer, entnommen.









Man beachte unter I die Anwendung der Triolen, die Auftaktempfindung der Vorsilbe „Ver" und die Betonung der Silbe „an" durch den Sekundschritt von oben im Verhältnis zu den anderen Silben, die 𝄿-Pause, die ♩-Note auf „Palais", unter II, wie die Deklamation in der mit Akzenten versehenen aufsteigenden Linie dem Wortsinn folgt, die Benutzung der 𝅘𝅥𝅰-Noten auf unbetont vorüberklingenden Silben, die durch Aufsteigen in die Terz gestaltete Frage, wie unter III das Wort „der" herausgestellt wird, die Erregung sich im Höherschrauben der Linie, in Verbreiterung der Notenwerte und die Entschiedenheit in den wachsenden Intervallschritten kundgibt.

Das folgende Beispiel möge nun zeigen, auf welcher Höhe die Straußsche Deklamation im „Intermezzo" angelangt ist:

a)
Die Frau (schreibt)
Du kennst Mieze Maier! Dei-ne Un - treu-e er-
Ziemlich langsam und gemessen
ff Fg., Hr., Str. Trpt. Pos. *ff*
wie - sen! Wir sind auf im - mer ge-schie-den!
schnell
ff

b) Stroh (liest) ♩=96
„Du kennst Mie-ze Mai-er! Dei-ne Un-treu-e er-wie-sen!
Ob. Br., Celli f fp
Wir sind auf im-mer ge-schie-den". Kei-ne Un-ter-schrift.
Clar. f p 30
Fg., Br., Celli

Unter a) und b) ist das von der Frau an den Mann gesandte Telegramm mitgeteilt und zwar unter a) in der Form, in der die Frau es, sich laut vorsagend, niederschreibt, unter b) in der Form, in der es Stroh im Skatklub vorliest.

Ad a) Aus den großen Intervallschritten spricht ganz offensichtlich die Erregung der Schreiberin wie die Bestimmtheit ihres Entschlusses: die 𝅗𝅥-Note auf „Un-treue", die Betonung des „immer", endlich die Energie in den Quart- und Quintschritten. Demgegenüber ist die Fassung unter b) in den Intervallen nivelliert, die scharfe Rhythmik hat sich verloren. Dem aktiven Moment unter a) tritt unter b) das berichtende, erzählende gegenüber, gleichzeitig ist aber auch die Überraschung des Stroh deutlich fühlbar, die sich bis in die Bemerkung „keine Unterschrift" erstreckt. Verstärkt und unterstrichen werden beide Fassungen noch durch das Orchester, das bei a) mit dem energisch auffahrenden Triolenmotiv und den ausgehaltenen Bläserakkorden, bei b) nur durch eine liegende Quinte, den Untergrund schafft, aus dem hier nur einmal wie ein ferner Donner das Triolenmotiv aufklingt.

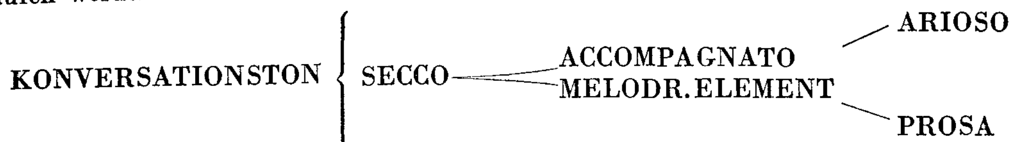
Solche Führung der Singstimme, besonders unter a) wäre am ehesten dem Accompagnato zuzuzählen. Seccoartige Führung der Stimme wird man in der vierten Szene des ersten und in der ersten Szene des zweiten Aktes finden.

„Der jun-ge Ba-ron will doch ab und zu auch ein-mal ein biß-chen ar-bei-ten!"

während das Arioso sich in den weit geschwungenen Cantilenen am Ende der beiden Akte wie auch der fünften Szene des ersten Aktes kundtut:

„Du bist mein schö-ner, rei-ner, pracht - - vol-ler Mann!"...

Man kann eine solche Gestaltung der „Singstimme“ vielleicht Konversationston nennen, der eine Skala von Stilelementen umfaßt, als deren Zentrum etwa das Secco anzunehmen ist, von dem sich nach der musikalischen Seite hin das Accompagnato abspaltet, das sich bis zur Cantilene im Arioso steigert, anderseits nach der sprachlichen Seite das melodramatische Element, das sich bis zur Prosa verflüchtigt, wobei zu beachten ist, daß die Annäherung an das eine oder andere Element jeweils von dem Inhalt des Textes wie von dem Affekt bestimmt wird, und im engsten Raum gegebenenfalls die ganze Skala durchlaufen werden kann:



Das besondere Wesen dieses Konversationstones stellt nun die enge Verbindung, möglichste Annäherung und Verschmelzung der einzelnen Stilmomente dar, so daß sich Fassungen der Singstimme im reinen Secco oder Accompagnato kaum finden lassen, daß vielmehr eine „Singstimme“ entsteht, bei der unter peinlichster Beachtung der in Frage kommenden Faktoren wie Satzbetonung, Wortbetonung, Affekt der Tonfall der Sprache in musikalischen Werten und Tonhöhen fixiert ist, wobei die Textverteilung im einzelnen Takt in denkbar freier Weise behandelt wird. (Schluß folgt.)

Zwei Szenen aus der englischen Bettleroper von John Gay und Pepusch von 1729

(mit einer Musikbeilage)

Die Dreigroschenoper von Brecht und Weill ist z. Zt. ein Zugstück in einer Reihe deutscher Städte. Daß wir uns dadurch, noch stärker als mit „Jonny spielt auf“, vor dem Ausland bloßstellen, weil es uns auf Grund derartiger Stücke entsprechend tief einschätzt, ist hinsichtlich „Jonnys“ bereits Tatsache, und man kann nur herzlich wünschen, daß die ganz üble Bearbeitung der beggars opera nicht ins Ausland gelangt. In England, neuerdings auch in Amerika, hat das Original in einer dieses wahrenden Neubearbeitung seit etwa 1921 einen ungemeinen Erfolg und ist gegen 2000mal in London zur Aufführung gelangt. Wenn wir nun zwei Szenen und zwar die ersten mitteilen, so geschieht es nicht nur deshalb, um dem deutschen Publikum einen Begriff von dem englischen Stück zu geben, sondern zugleich die Möglichkeit, die männliche Hauptperson zu verstehen. Das deutsche Stück steht textlich derart tief — s. die Bemerkungen im letzten Heft —, daß man mit dieser Figur nichts anfangen kann. Gleich in den ersten Worten des Originals wird uns hier alles Nötige gesagt, auf Peachums Doppelberuf baut sich nämlich das ganze Stück, die ganze Satire auf. Hat doch die Bettleroper zwei Gesichter und will zeigen, daß das Leben von Dieben usw. um kein Haar schlechter sei als das der höchsten Kreise, der eigentlichen Gesellschaft, was in gewissen Zeiten bekanntlich keine Übertreibung ist. Der Erfolg des Stückes, das mitten in Händels Opernperiode fiel und sein Unternehmen zunächst erledigte, gründete sich auch vor allem auf dieses „Vergleichsspiel“, weiterhin auf den geistigen Mut, der dahinter steckte. Auch hierin ein grundsätzlicher Unterschied zu Brechts Machwerk, das lediglich frech, im Grunde aber erzfeige ist und sich davor hütet, es mit dem Stand der Richter und Rechtsanwälte zu verderben. Frech und feig zugleich, das sind ja überhaupt die Zeichen, in denen man heute „siegt.“

Von der englischen Bettleroper besitzen wir seit längeren Jahren eine treffliche deutsche Ausgabe, die die verstorbene Musikhistorikerin Georgy Calmus im Kommissionsverlag von L. Liepmannssohn mit einer französischen Opernparodie unter dem Titel: „Zwei Opern-Burlesken

aus der Rokokozeit (1912) herausgegeben hat. Fein ist der Ton nun sicher auch im Original nicht, jede Szene ist aber derart geistvoll, daß man auch heute ohne weiteres begreift, wie man einen Swift als Verfasser ansehen konnte. Vor einer derartigen Vermutung ist der Verfasser der Dreigroschenoper, bei dem eigentlich jede zufällig geistvolle Bemerkung auf das Original zurückgeht, sicher. Brecht wird nicht mit einem ersten geistigen Kopf verwechselt. Wir bringen — nach Vereinbarung mit den Erben von Frl. Calmus — die beiden ersten Szenen und teilen von ihnen auch das erste Gesangstück mit, übrigens das einzige, das auch in der musikalischen Neubearbeitung herangezogen wurde. Wie trefflich der mürrisch-sachliche, geschäftliche Ton! Denn auch Pepusch — übrigens ein Berliner —, der musikalische Bearbeiter der Bettleroper, war ein geistiger Kopf. Mit viel Glück und Sachverständnis suchte er unter damaligen Volksliedern und dem sonstigen populären Melodienschatz Passendes aus, um es mit den neuen Texten zu versehen, und bekanntlich hat auch Händel eine Melodie (Marsch aus Rinaldo) hergeben müssen. Für die Geschichte des Singspiels ist denn auch die Bettleroper sehr wichtig geworden.

Akt 1. Szene 1.

Szene: Peachums Haus. Peachum sitzt an einem Tisch vor einem großen Kontobuch. Peachum singt zunächst das in der Musikbeilage mitgeteilte Gesangsstück und spricht dann:

Advokat sein ist ein ehrlicher Beruf, drum ist's auch der meine. Gleich mir handelt er in doppelter Befugnis, nämlich gegen Spitzbuben und für sie. Daher ist es nur billig, daß wir Betrüger beschützen und ermutigen, denn wir leben von ihnen.

Szene 2. Peachum, Filch.

Filch. Herr, die schwarze Moll läßt sagen, daß ihr Verhör heute nachmittag stattfindet, und sie hofft, daß Sie die Dinge so ordnen werden, daß sie durchkommet.

Peach. Wieso, sie kann im schlimmsten Fall ihren Zustand vorschützen; meines Wissens hat sie für diese Sicherheit Sorge getragen. Aber da die Person rührig und fleißig ist, magst du sie damit beruhigen, daß ich die Aussagen mildern werde.

Filch. Tom Gagg, Herr, ist schuldig erklärt.

Peach. Ein fauler Hund! Als ich ihn das letzte Mal vornahm, sagte ich ihm, was aus ihm werden würde, wenn er seine Hand nicht übte. Das heißt Tod ohne Verzug. Ich werde mir erlauben, ihn zu buchen. (Schreibt.) Für Tom Gag vierzig Pfund. Laß Betty Sly wissen, daß ich sie vor der Deportation schützen werde, denn ich kann durch ihren Aufenthalt in England mehr gewinnen.

Filch. Betty hat dieses Jahr mehr Waren in unsern Stapelplatz gebracht, als fünf andere der Bande, und in Wahrheit, 's schade, einen so guten Kunden zu verlieren.

Peach. Wenn nicht einer aus der Truppe sie angibt, so mag sie bei dem allgemeinen Gang der Geschäfte noch einmal zwölf Monate länger leben. Ich liebe es, Frauen durchschlüpfen zu lassen. Ein guter Jäger läßt die Hennen der Rebhühner immer fliegen, weil die Aufzucht eines Volkes von ihnen abhängt. Nebenbei bewilligen die Gesetze hier keine Belohnung. Es ist nichts zu gewinnen bei dem Tode von Frauen ... ausgenommen unserer eigenen.

Filch. Ohne Zweifel ist sie eine feine Frau. Ihr allein bin ich für meine Erziehung verpflichtet, und (um es dreist herauszusagen) sie hat mehr junge Burschen zum Geschäft erzogen als der Spieltisch.

Peach. Gewiß, Filch, Wir und die Doktoren sind den Frauen mehr zu Dank verpflichtet als alle übrigen Stände.

Peach. Aber spute dich, nach Newgate[1]) zu kommen, Junge, und laß meine Freunde wissen was ich beabsichtige; denn ich liebe es, sie auf die eine oder andere Weise zu beruhigen.

Filch. Wenn ein Gentleman lange in Ungewißheit schwebt, so wird Reue ihn leicht niederdrücken. Andererseits gibt Gewißheit dem Manne Zuversicht beim Verhör, so daß er ohne Furcht und Bedenken noch mehr wagen wird. Aber ich will fort, denn es ist ein Vergnügen, Freunden in der Not ein Trostspender zu sein.

---

[1]) Londoner Kriminalgefängnis.

Schuberts Leiermann

Von Hans Volkmann, Dresden

(Mit einer Abbildung)

Die Winterreise geht zu Ende. Umsonst hat der unglückliche, von seinem Mädchen verschmähte Wanderer sein Leid geklagt. Vorüber sind die Träume vom Lindenbaum und von den Blumen am Fenster. Auch das letzte Blatt der Hoffnung ist abgefallen. Aber das Wirtshaus der Toten nimmt ihn noch nicht auf; mit bitterem Spott redet er sich Mut der Verzweiflung ein und wankt, geistesentrückt in die Nebensonnen stierend, eine Strecke weiter. Das letzte Bild, das seine Sinne aufnehmen, ehe er verstummt, ist ein Leiermann. Drüben hinterm Dorfe steht er und dreht mit seinen starren Fingern, was er kann. Aber sein kleiner Teller bleibt leer. Ein vom Schicksal Geschlagener, der nichts mehr vom Leben zu hoffen hat, ist er ein Leidgenosse des Winterreisenden, der in ironischer Wendung auch eine äußere Verbindung mit ihm vorschlägt: „Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?"

Was ist das für eine Leier, die jener Alte dreht? Unserm Sprachgebrauch und den heutigen Zeitverhältnissen nach wird man eine Drehorgel vermuten. Diese Auffassung herrscht bei der Mehrzahl unserer Sänger und Gesanglehrer. Sie trifft jedoch nicht das Richtige. Wenigstens nicht, was die Vertonung der Verse durch Schubert anlangt. Hätte Schubert in der Klavierpartie des Liedes einen Drehorgelsatz nachahmen wollen, so hätte er eine Marsch- oder Walzerweise mit der üblichen Begleitung hingeschrieben. Er gibt jedoch im Baß das ganze Stück hindurch leere Quinten und in der Oberstimme des Klaviers ein kurzes Motiv, an das eine zweimal erklingende Schlußkadenz angehängt ist. Auch bei der thematischen Weiterbildung überschreitet die Melodie nur wenig den Umfang einer Oktave. All diese Eigentümlichkeiten sind aber Kennzeichen des Spiels auf der Dreh-, Bauern- oder Bettlerleier.

Die Drehleier war etwas ganz anderes als die Drehorgel. Sie gehörte nicht zu den pneumatischen, sondern zu den Streichinstrumenten. Ihr Schallkörper hatte die Form einer Gitarre; oben war ein Kasten darauf befestigt. An diesem waren zehn bis zwölf Tasten angebracht. Über den Schallkörper liefen drei oder vier Darmsaiten hin, die durch ein hölzernes, mit Leder bezogenes und mit Kolophonium bestrichenes Rad in Schwingung gesetzt wurden. Das im Innern des Instruments befindliche, nur gegen die Saiten hin hervortretende Rad wurde durch eine am unteren Ende des Körpers angebrachte Kurbel gedreht. Von den Saiten gaben zwei außerhalb des Kastens geführte, die „Bourdons", Grundton und Quinte. Auf der dritten, bzw. auf den im Einklang gestimmten beiden anderen Saiten wurde innerhalb des Kastens durch die Tasten die Melodie erzeugt. Zu der Baßquinte konnte also nur je ein einzelner Ton erklingen. Für die Melodiebildung hatte man bloß eine reichliche diatonische Oktave zur Verfügung. Das Instrument war dem Dudelsack verwandt.

Im Mittelalter war die Drehleier sehr beliebt. Man nannte sie damals Organistrum, später Armonie oder Symphonie und wohl auch Chifonie. Im 15. Jahrhundert kam dafür — nach Curt Sachs — der Name Vielle auf, etwa zu gleicher Zeit, als man dem Streichinstrument, das man früher so genannt hatte, die Bezeichnung Viola beilegte. Die sich ständig vervollkommnenden Bogeninstrumente entzogen ihr dann die Gunst der Musiker: sie sank zum Instrument der Bettler herab. Im 16. und 17. Jahrhundert erwähnen sie

die Schriftsteller entweder überhaupt nicht oder mit Geringschätzung, etwa als „umblaufende Weiberleier“, wie es bei Prätorius geschieht. Im 18. Jahrhundert kam die Drehleier noch einmal in Aufnahme. Von Frankreich aus verbreitete sie sich als vornehmes Dilettanteninstrument über ganz Mitteleuropa. In Deutschland ward sie so beliebt, daß man schließlich glaubte, sie sei ein „rein deutsches, von den Deutschen erfundenes Instrument“ und ihr den Namen Lyra tedesca gab (Schilling, Lexikon). In Paris wurde sie von Baton und anderen soweit verbessert, daß zwei chromatische Oktaven darauf ausführbar waren und das Instrument sogar seine Virtuosen fand. J. Haydn und I. Pleyel haben Stücke dafür komponiert. Um 1800 sank sie wieder zu dem Instrument herab, mit dem sich der Krüppel an der Straße seinen Heller verdiente. Bald aber wurde sie bei den Bettlern durch die Drehorgel verdrängt. Ums Jahr 1837 war sie bereits, laut Schilling, „fast ganz aus der Mode gekommen“. Immerhin kannte man sie noch. Sicher ist etwa zwanzig Jahre früher Franz Schubert noch manchem Bettler mit der Drehleier begegnet. Das Spiel eines solchen mochte in seiner Erinnerung wiedertönen, als er Wilhelm Müllers Gedicht vom Leiermann las. Daß Schubert bei der Komposition die Drehleier im Sinne hatte, erkannte auch Henri de Curzon, der in „Les lieder de Franz Schubert“ den Titel des Leiermann mit „Joueur de vielle“ übersetzt und nicht mit „Joueur de l'orgue de Barbarie“.

Abbildungen der Drehleier sind in großer Anzahl auf uns gekommen. Am klarsten ist die schematisierte Darstellung bei Prätorius (1620). Auch niederländische Genremaler, wie F. van Mieris und J. Toorenvliet, zeigen deutlich ihren Bau. Malerisch ins Ganze eingeordnet erscheint sie auf einem Ölbild von Lancret und in Stichen und Radierungen des 17. und 18. Jahrhunderts (J. Callot, Bouchardon, M. Leclerc-Ingouf). Als Sandsteinskulptur ist sie am Dresdner Zwinger zu finden. Selbst in der Porzellanplastik kommt sie vor. Die letzte nachweisbare gute Abbildung, die bereits in Schuberts Tage fällt (1804), ziert das Titelblatt von Himmels Fanchon in Werckmeisters Ausgabe.

Die einfache diatonische Drehleier war leicht zu spielen und erforderte wenig künstlerische Einsicht. Die auf ihr erzeugte Musik war einförmig. Man bekam immer „sich selbst wiederholende Musik“ zu hören (Schilling). Daher die Redensart: „Es ist eine alte Leier“ und der Begriff „Herunterleiern“.

Die traurige Monotonie dieses Instruments entsprach der trostlosen Ausgangsstimmung von Schuberts Winterreise. Aber Schubert wäre nicht der große Meister gewesen, wenn er das Drehleierspiel unverändert aufs Klavier übertragen hätte. Er benutzt von dessen Eigenart nur so viel, als er eben noch künstlerisch mit seinem Formenbedürfnisse vereinbaren konnte, und weicht in der Weiterführung der Melodie und der an einigen Stellen vom Klavier geforderten harmonischen Füllung von der Spielweise der Drehleier ab. So geschieht es, daß in seinem Liede trotz Beibehaltung der Hauptmomente des Drehleierspiels doch keine unkünstlerische Monotonie fühlbar wird.

Schubert hat die fünf Strophen des Müllerschen Gedichtes musikalisch als zwei Stollen und Abgesang behandelt. Auf die notengetreue Wiederholung des ersten Liedteiles folgt ein kurzer abschließender Satz mit neuer Gesangsmelodie. Der mit Sechzehntelfiguren durchsetzten Drehleierweise stellt Schubert einen „eigentümlich scharf deklamierten“ (von der Pfordten) Gesang gegenüber, der sich zumeist in gleichmäßigen Achteln bewegt. Doch ist die Gesangsmelodie der einleitenden Instrumentalmelodie angenähert. Der Ausdruck bleibt trotz der einfachen Sachschilderung im Text der einer tief gedrückten Seelenstimmung. Erst im Abgesang wird das Bild bewegter. Der Gedanke des Zusammenmusizierens mit dem Leiermann führt ein krampfhaftes Sichaufraffen des Wanderers

herbei: Die Sprünge der Melodie in die Oktave bei der Frage an den Alten bekunden diese Regung. Doch wird die Trostlosigkeit der Grundstimmung dadurch nicht aufgehellt.

Die Frage: „Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?“ am Schlusse des Gedichts setzt voraus, daß der Leiermann und der Wanderer bis zu diesem Punkte getrennt musizieren. Schubert erreicht diesen Eindruck dadurch, daß er die melodischen Phrasen der Leier nur dort ertönen läßt, wo der Sänger pausiert und wir mit ihm dem Instrumentalspiel lauschen können. Zu seinem Gesang erklingen lediglich die Bordunsaiten der Leier, so daß also hier der Leiermann für den Zuhörer vor dem Sänger verschwindet. Ein wirkliches Zusammengehen setzt erst im neunten Takte vor Ende des Liedes ein, dort, wo der Wanderer den „wunderlichen Alten“ anspricht.

Drastisch malt Schubert in den ersten beiden Takten beim Beginn des „Leierns“, das schlechte Ansprechen des Kurbelrades. Die kratzenden, unklaren Töne des nicht recht funktionierenden Instruments sind in den langen Vorschlägen dis-e der Klavierpartie wiederzuerkennen. Später, als das Ganze in Fluß ist, achtet das Ohr nicht mehr auf die unreinen Töne. Der Vorhalt kehrt bei den später so oft verwendeten leeren Quinten nicht wieder: Ein Zeichen künstlerischer Ökonomie des Tonsetzers. Im Anfang des „Leiermann“ liegt eine ähnliche charakteristische Feinmalerei vor wie in „Gretchen am Spinnrade“, wo nach der Kuß-Fermate das gestörte Rad erst wieder in Schwung gebracht wird.

Schubert bewahrt das ganze Stück hindurch die a-Moll-Tonart (in der ersten Fassung war es h-Moll) und bedient sich der einfachsten harmonischen Funktionen. In die Instrumentalmelodie bringt er Abwechslung, indem er die Intervalle der Anfangsfigur bei deren Wiedererscheinen mehr und mehr weitet. Der melodische Inhalt des Vorspiels bestreitet auch die aller zwei Takte den Gesang ablösenden Zwischenspiele. In den Nachspielen der Stollen erscheint dazu noch eine beruhigend zur Tonika absteigende Linie. Im Abgesang ertönt als Begleitung zuerst nur die Wiederholung der Schlußkadenz des Nachspiels, dann, zur Frage des Sängers, werden ein paar neue melodiestützende Akkorde angeschlagen. Die Instrumentalcoda führt die Intervalle des Anfangsmotivs aus der Weite in die Enge zurück.

Schon vor Schubert sind Nachahmungen des Drehleierspiels in der Kunstmusik versucht worden. „Marmotte“, das Liedchen des Savoyardenknaben aus Goethes Jahrmarktsfest zu Plundersweilern, ist von Beethoven mit einer Musik versehen worden, deren tonmalerische Bestimmung leicht erkennbar ist. Auch in Himmels Oper Fanchon, das Leiermädchen, erscheinen, dem Stoffe entsprechend, Drehleiertöne, doch sind sie äußerst sparsam auf das Werk verteilt und dem Gebrauch der Bühne angepaßt. Für uns ist der Drehleierklang nur in Schuberts Lied lebendig geblieben. Hier hat das absterbende Instrument die höchste künstlerische Verklärung gefunden.

Partiturmöglich- und Unmöglichkeiten im Wandel der Zeiten

Von Theo Rüdiger, Weimar.

Die technische künstlerische Leistungsmöglichkeit in der Musik hat in den letzten Jahren seinen höchsten Gipfel erreicht. Was in dieser Nachkriegszeit auch vom ausübenden Musiker besonders vom Orchestermusiker (Oper oder Konzert), alles technisch und künstlerisch verlangt wurde, grenzt beinahe an das Unmögliche. Erfreulicherweise scheint aber der Höhepunkt der orchestralen Schwierigkeiten überschritten zu sein, denn es macht sich doch bei allen moder-

Seine Musik ist nur selten aufgeführt worden, die Klaviermusik mag viel gespielt sein, die Kammermusik sicher kaum, Orchesterwerke ganz selten, manches niemals; von drei Sinfonien ist eine noch ungedruckt. Seine Bücher aber sind in viele Hände gegangen, und ihre Wirkung ist kaum zu überschätzen. Daneben steht seine eigentlich zentrale Leistung, seine Lehrtätigkeit in Wickersdorf, 12 Jahre geordneten, hochgespannten und ernsten Kunstlebens, seine „Konzertreden", diese Meisterleistungen von Interpretation, und sein eigenes Spiel, das Spiel dieses kleinen, umständlich-patenten Schwaben auf seiner dunkelbraunen Bratsche. In diesen Büchern und Reden steckt seine kunsterzieherische Leistung. Diese Leistung ist mit einem Wort zu umreißen: er hat uns hören gelehrt. In allen Kunstgebieten ist es ja um die Jahrhundertwende so gegangen: man redete tiefsinnig über die Dinge hin, ohne sie zu kennen; bis einer kam, der mit dem ganzen Tiefsinn aufräumte, der das Historische und das Psychologische für eine Weile beiseite setzte und zum erstenmale das Tatsächliche anpackte, die Form der Werke. Das tat für die bildende Kunst Heinrich Wölfflin. Für die Musik tat es August Halm. Erst seit Wölfflin sehen wir nicht mehr Bilder, sondern Kunst; erst seit Halm hören wir nicht mehr Musikstücke, sondern Musik.

Wo immer wir einen Blick in eines seiner Bücher werfen, werden wir auf den Niederschlag sachlicher Beobachtung stoßen, auf Schilderungen musikalischer Geschehnisse, ihrer Zusammenhänge und ihrer Bedeutung. In immer neuer Beschreibung melodischer, harmonischer, formaler, agogischer Phänomene und in ihrer Deutung als Lebensvorgänge eines Kunstorganismus hat er das Wort aus dem Talmud besiegelt, das er so gern gebrauchte: Willst du das Unsichtbare erkennen, so sieh sehr genau auf das Sichtbare. Daß es heute eine Begriffssprache für die Musik gibt, verdanken wir August Halm. In einer Zeit, da eben der blütenreiche Jargon einer Fachsprache aufschoß, der noch heute so üppig wuchert, schuf er sich eine eigene Begriffssprache, die zwar in manchem eine biologische Bildersprache geworden ist, im Bereich des Wesentlichen jedoch davon frei gehalten wird und durch ihre durchgehende Verankerung in logischer und ästhetischer Basis an Gewicht und Systemwert noch gewinnt.

Mit diesen Erkenntnismitteln und diesen Ausdrucksmitteln ging er nun dem Wesen Musik nach und richtete, unbeirrt von allen biographischen, historischen und kulturgeschichtlichen Überlieferungen, sein Auge auf die musikalische Erscheinung selbst. Was ist das künstlerische Wesen der Musik Beethovens, was ist das Wesen seiner Variationsform, welcher Natur sind seine Durchführungen, welchen Sinn hat dies Motiv, dies Intervall, diese Pause? — solches sind die Fragen, die er stellt und beantwortet; und er selbst hat am besten gesagt, wie er es meinte — „daß mich die Erkenntnis des musikalischen Sinns auch bloß einer einzigen Sforzatovorschrift des Meisters mehr beglückt und begeistert hat als alles, was ich über den tragischen Inhalt der C-Moll-Sinfonie zu lesen bekam".

Die sogenannten Inhalte, die außermusikalischen Inhalte, die persönlich-seelischen oder die sachlich-programmatischen, diese Inhalte, an denen das Publikum und auch die übliche Interpretationskunst der „Konzertführer" mit ihren Durch-Nacht-zum-Licht-Programmen sich berauscht und orientiert, existierten für seine Betrachtung nicht. Das alles mochte es geben oder nicht, mit dem Musikalischen oder gar mit dem Wert des Musikalischen hat es nichts zu tun. Weder die heimlichen oder offenen Absichten noch gar die Wirkung gewisser Musik vermochten ihn davon abzuhalten, auch sie nur „darnach zu beurteilen, was sie ist, nämlich was sie als Musik ist, und nicht darnach, was sie will oder zu wollen scheint". „Die Kenntnis der Musik beruht auf der Erkenntnis der musikalischen Vorgänge." Und „zu wissen, wie eine Form sich neu bildet . . ., was es um ein klares, tüchtiges Thema, um eine gute Melodie sei: das bringt uns dem Geist der Musik nahe, dem Geist, von welchem der andächtige Schwelger am weitesten entfernt ist".

Man begreift, daß die Entschiedenheit solcher Sätze (die mancher neben ihm gesagt haben mag, die aber er allein getreu verwirklicht hat) nicht aus einem besonderen künstlerischen Rigorismus herrührt, sondern aus einer uns fremd gewordenen Kunstgesinnung. Nämlich überhaupt aus einer Kunstgesinnung. Eine ganz ursprüngliche Achtung vor Musik, ein ernstes und naives Interesse für die Erscheinung, für den Körper der musikalischen Gebilde, eine lebendige

und tätige Beziehung zu Kunstwerken, ein immer waches Urteil und ein weiteres Bemühen darum — das waren die Anzeichen seiner Haltung, die zugleich dem geistigen Leben Wickersdorfs das Gepräge gab. Aber darüber hinaus ging es nicht, und so selbstverständlich ihm Ehrfurcht vor Kunst war, so unverständlich war ihm alle Form von Künstlerpersonenkult.

Er sprach oft von seinem eigenen Schaffen und erläuterte daran, was er meinte. Aber auch hier einfach, weil er sich da gut auskannte; er war gewissermaßen nahe dabei gewesen, als es aufgewachsen war. Die Werke, die er für seine besten erklärte, sind uns unbekannt geblieben; wir kennen nur einiges aus seinen Trios, Quartetten und Streichorchesterfugen, dazu manches aus seiner Bühnenmusik. Auch hier liegt der Wert in der Gesinnung, die sich sauber auf das Erreichbare beschränkt und allem falschen Schein ausweicht, auch dem Schein der Größe. Seine Musik steht stilistisch auf dem Boden der Klassik (mit einigen sehr bemerkenswerten Ausnahmen); aber stilistisch will und soll sie nicht gerichtet sein; schon das Stilistische ging Halm nichts an, in Schaffen und Kritik, sondern nur das Musikalische.

Er hielt sich im Grunde für einen Musiker; das war sein Recht. Wir bekennen, daß wir — zwar behindert durch mangelhafte Übersicht — sein kunsterzieherisches Werk vielleicht für das Größere und sicher für das Stärkere halten; das ist unser Recht. Vielleicht unterschätzte er selbst seine wissenschaftliche Leistung, die Fundierung der musikalischen Interpretation auf Begriffe an Stelle der bis dahin und noch geltenden Phrasen. Indessen waren ihm die Grenzen zwischen Schaffen und Erziehung fließende. Er schrieb, wie die alten Meister taten, eigens Werke für den Unterricht, leichtere, aber deshalb nicht schlechtere. Und er sah darin keine Schande; so hoch dachte er vom Unterricht. Das beste hierin war seine „Klavierübung", eine echte und strenge Schule der Musik.

Man hat oft von Halms „Einseitigkeit" gesprochen und meinte damit seine Vorbehalte gegen alle Arten „angewandter Musik" und vielleicht auch sein entschiedenes Eintreten für Anton Bruckners Musik. Man vergißt eins: Halms „Einseitigkeit" beruhte auf einem in Erkenntnis gegründeten Urteil; die Vielseitigen haben nur auf Gewohnheit fußende Meinungen. Ein echtes Urteil über die Natur der Musik würde ihre Vielseitigkeit schwer gefährden. Auch hierin gleicht Halm dem gesinnungsverwandten Wölfflin, und auch darin, daß beide im Alter die Grenzen ihrer Erkenntnis und ihrer Anerkennung noch bewunderungswürdig erweitert haben; in seinem letzten Buche, dem „Beethoven", ist Halm größer und weiter als zuvor. Gewiß, es blieb noch manches nach; aber wer hätte ihn sich anders wünschen mögen? Wir geben gern hundert Vielseitige für einen geraden Mann. Halm war ein solcher, zuverlässig als ehrlicher und getreuer Diener an der Kunst, als Führer zu sachlicher Besinnung, als das musikalische Gewissen unserer Zeit.

Siegfried Ochs †

Nun ist auch Siegfried Ochs, der große Berliner Chordirigent, in den Musikhimmel abberufen worden und man kann sich vorstellen, daß er von den bedeutenden deutschen Musikern, etwa von Schütz bis auf Reger, aufs herzlichste bewillkommnet worden ist und mit Zeichen angelegentlichen Dankes. Hat doch Ochs für diese überaus viel getan, ihre Werke nämlich in einer Eindringlichkeit der musikalischen Bevölkerung der Reichshauptstadt vorgeführt, daß manche von ihnen ein lebendiges Besitztum dieser wurden und oft längere Zeit das Tagesgespräch bildeten. Was Siegfried Ochs, diesen ungemein lebendigen und beweglichen Musiker, auszeichnete und seiner Auffassung den Charakter gab, war seine ausgesprochene Phantasie, seine Fähigkeit, die Musik nicht nur zu fühlen, sondern auch förmlich zu sehen, er war, wenn man so will, ein ausgesprochener Augenmusiker etwa ähnlich wie vor allem Händel ein ausgesprochener Augen-Komponist war. Dieser köstlichen Künstlergabe, eben der Phantasie, der kein anderer als Goethe das höchste künstlerische Preislied singt, besaß Ochs wie kein zweiter Chordirigent der Gegenwart und der ganzen letzten Vergangenheit, und es hängt innerlich damit zusammen, daß die drei mit der urwüchsigsten und großartigsten Phantasie beschenkten deutschen Musiker, Schütz, Bach und Händel, die ihm nahestehendsten waren, und zwar, wie sich besonders bei Schütz

zeigte, gerade dort, wo ihre Phantasie sich am ausgesprochendsten kundgab. Ochs sah Bilder, er hatte Visionen, und diese nun durch geeigneten Vortrag klanglich lebendig zu machen, war sein Hauptbestreben, das gab ihm Ziel und Richtung bei den Proben, setzte ihn aber zugleich etwa dem Verdacht aus, nach Effekten zu streben. Anläßlich des Berliner Bachfestes im Herbst 1926 habe ich mir die Vorträge Bachscher und Schützscher Werke unter Ochs gerade noch einmal nach dieser Seite hin in aller Strenge angehört, und ich kann nur sagen, daß der Vorwurf ganz und gar nicht zutrifft, sofern die „Effekte" ganz folgerichtig aus dem von Ochs innerlich Geschauten hervorgingen und ohne weiteres demjenigen verständlich sein mußten, der ebenfalls künstlerische Phantasie besitzt. Dabei war es Ochs in einer Weise um die Absichten eines Meisters zu tun, die ihn, wie gerade bei Bach, sogar die Autographen aufs peinlichste studieren ließ, wobei ihm auch gelegentlich Korrekturen der Bach-Ausgabe glückten. Mit seinem großen, auf vier Bände angewachsenen Werk „Der deutsche Gesangverein" hat er denn auch den deutschen Chordirigenten ein Geschenk gemacht, das den Namen Ochs tief in die Geschichte der deutschen Chorpflege graben wird. Nicht, daß Ochs ein tiefsinniger Musiker gewesen wäre, er war aber ein selten geistvoller Künstler, und wer einmal bei einem ihn fesselnden Gespräch in seine funkelnden Augen geschaut hat, wird dieses Feuer lebendigsten Geistes nie vergessen.

Dabei war es Ochs durchaus um die Sache und nicht um die Person zu tun. Sah er die Richtigkeit einer anderen, sachlich begründeten Auffassung ein, beseitigte er die seinige, selbst wenn sie jahrzehntelang für ihn richtunggebend gewesen war. Wenn ich, um dies zu belegen, einen Brief mitteile, den der Verstorbene vor einigen Jahren an mich schrieb, als er die Abhandlung über Bachs Choralkantate: „Christ lag in Todesbanden" in der Zeitschrift gelesen hatte — erschienen im April- und Maiheft von 1927 —, so wird man hieraus zugleich erkennen, mit welchem Feuereifer sich Ochs von neuem an die Arbeit machte. Die Kantate war eines seiner Lieblingswerke und auch anläßlich des Berliner Bachfestes im Herbst 1926 von ihm aufgeführt, aber wenig glücklich, worüber man Näheres in dem Bericht über das Fest im Novemberheft 1925 unsrer Zeitschrift findet. So nehmen wir denn auch von diesem prächtigen Künstler, der aus dem geistigen Leben Berlins der letzten vierzig Jahre nicht wegzudenken ist, Abschied, indem wir ihn selbst nochmals in seiner ganzen menschlichen und künstlerischen Lebendigkeit sprechen lassen.

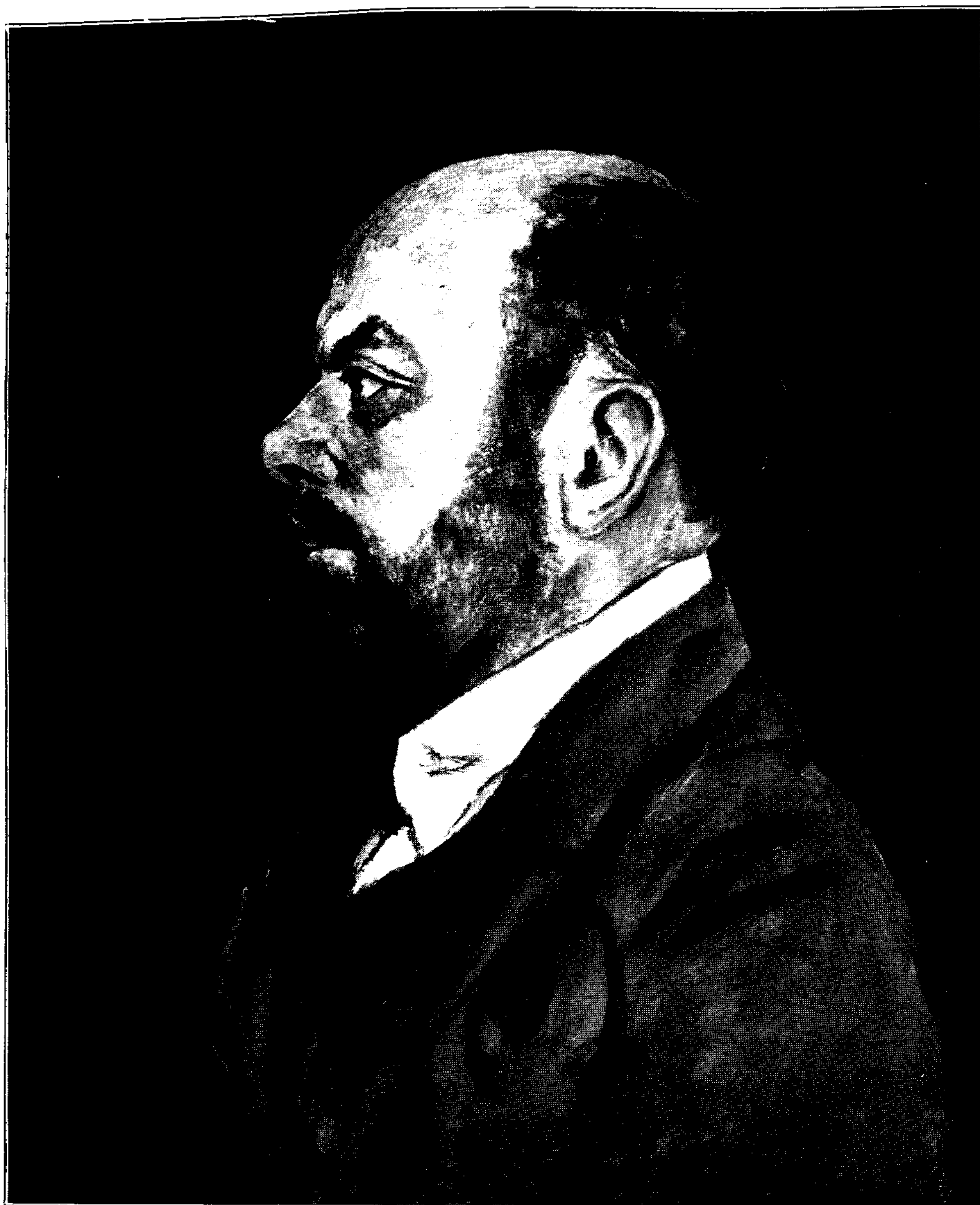
ORATORIENSCHULE
DER STAATLICHEN AKADEMISCHEN
HOCHSCHULE FÜR MUSIK

BERLIN-CHARLOTTENBURG,
FASANENSTRASSE 1
DEN 19. JUNI 1927.

Herrn Dr. Alfred Heuß, Leipzig

Mein lieber und verehrter Freund!

Ich habe Ihnen wieder einmal so viel zu danken, daß ich gar nicht weiß, wo ich anfangen soll. Ich werde es damit tun, daß ich Ihnen einen Beweis dafür liefere, wie eingehend ich mich mit ihrer trefflichen Arbeit beschäftigt habe. Wir sind (wir, das heißt der Chor und ich) eigens zusammen gekommen, um die Sache gründlich zu studieren, das heißt, ich habe die beiden Nummern der Zeitschrift in die Probe mitgenommen, und wir haben zwei Stunden lang die Kantate stückweise gesungen, oft nur zwei Noten hintereinander, in dem Stücke hin- und herspringend, wodurch anfangs eine große Verwirrung entstand, die aber nach und nach einer allgemeinen Klarheit und Freudigkeit Platz machte. Und als wir auseinandergingen, herrschte allgemeine Begeisterung. So etwas macht Einem doch eine aufrichtige Freude. Denn Sie kennen mich ja zur Genüge, um es zu verstehen, wie ich gegen das eingestellt bin, was Schweitzer so hübsch mit dem Ausdruck „gedankenlose Musikmacherei" bezeichnet. Es ist ja vollkommen gleichgültig, ob man mit einem so sachlich denkenden und genau arbeitenden Mann, wie Sie einer sind, in jeder Kleinigkeit derselben Meinung ist. Darauf kommt es mir wenigstens nicht an, aber mit wie Wenigen kann man sich über tiefer liegende Fragen überhaupt unterhalten; es kommt immer wieder das Persönliche, die Wichtigkeit des sogenannten Ich an die Oberfläche. Natürlich habe ich wieder einmal gesehen, daß ich bei dieser und jener Stelle die Geschichte nicht ganz bis zum Ende gedacht habe. Man leistet eben



August Halm

(nach einem Gemälde von Käte Schaller-Haerlin)



Bettler mit Drehleier

Stich von M. Leclerc-Ingouf
Nach J. Rambosson

nur Stückarbeit. Nur eines vermag ich nicht ganz mit Ihnen zu empfinden, nämlich, daß die Änderung im Choral, wie sie sich in der fünften Strophe und an der gleichen Stelle im Schlußchoral wiederfindet, beabsichtigt sein soll. Natürlich kann es sein; aber die Wahrscheinlichkeit eines Schreibfehlers ist mir hier die größere.[1]) Ich möchte Ihnen ganz gern ausführlich über Ihre Arbeit schreiben. Aber da müßte ich eine mindestens ebenso umfangreiche verfassen, und dazu fehlt es mir nicht nur an der Zeit, sondern auch am Wissen. Ein Kollege, der Herr Kapellmeister Lichtenberg aus Budapest, der dort sehr viel für die Bachpflege tut und gerade dabei ist, „Christ lag in Todesbanden" zum ersten Male in Ungarn aufzuführen, kam mir in diesen Tagen mit den beiden Nummern der Zeitschrift für Musik ins Haus gelaufen voller Freude und Begeisterung darüber, daß er nun wisse, was er mit dem Werk zu tun habe. Ich habe ihn daraufhin in unsere Probe bestellt und ihm die Kantate vorsingen lassen. Ich glaube, er will Ihnen noch schreiben. Sollte er es tun, so nehmen Sie das freundlich auf; er ist ein sehr ernster Mensch und famoser Musikant.

Augenblicklich stecke ich nun wieder in der Matthäuspassion. Ich habe da etwas vor, was ich aber, wenn es irgend möglich ist, mit Ihnen besprechen möchte, denn ich bin zwar gewiß begeistert, aber kein Historiker. Und es handelt sich da um eine Geschichte, die vielleicht viel Staub aufwirbeln wird. Unmöglich wäre es nicht, daß ich demnächst einmal nach Leipzig komme und dann überfalle ich Sie ganz sicher; ich melde mich vorher und entrinnen können Sie mir nicht. Wir sind noch nicht klar darüber, ob wir im Sommer fortgehen oder nicht. Es handelt sich um eine Frage wirtschaftlicher Natur. Jedoch schielen wir nach Ihren Graubündner Bergen und hoffen, daß, wenn es bis jetzt auch noch mit einem nassen Auge geschieht, es nachher noch ein fröhliches sein wird.

Nehmen Sie es nicht übel, wenn ich nun schließe. Ich liege schon seit mehr als zwei Wochen, besorge nur die allerdringendsten Dinge und muß die Korrespondenz als Diktat erledigen. Andererseits wollte ich nicht länger warten, bis ich Ihnen schreibe, denn Sie könten sonst denken, daß ich Ihrer wohlwollenden Gesinnung und Ihrer Arbeit gleichgültig gegenüberstehe. Daß das Gegenteil der Fall ist, bedarf aber kaum noch der Versicherung Ihres

Ihnen in alter und herzlicher Verehrung ergebensten
Siegfried Ochs.

Der Kampf um Knappertsbusch[2])

Von Max Neuhaus, München

Der Konflikt, der kürzlich zwischen dem Münchener Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch und den „Münchener Neuesten Nachrichten" infolge der Stellungnahme des Kritikers dieses Blattes ausgebrochen ist, hat die Öffentlichkeit weit über München hinaus lebhaft beschäftigt. Doch die Berichte, die namentlich die Berliner (linksgerichteten) Blätter darüber bringen, greifen an dem Kern der Sache vorbei. Wenn diese Blätter meinen, daß Professor Paul N. Cossmann, der Machthaber in den „Neuesten Nachrichten", seinen Freund Pfitzner gerne als Nachfolger Knappertsbusch' gesehen hätte und infolgedessen den Kampf der Kritik veranlaßt habe, so entspricht das ganz und gar nicht den tatsächlichen Verhältnissen. Der Kampf um Knappertsbusch, oder vielmehr gegen ihn, führt seine Wurzeln viel tiefer. Er ist ausgebrochen, gleich nachdem Knappertsbusch nach dem Rücktritte Walters als dessen Nachfolger sein Amt angetreten hatte. Und zum Verständnis dessen ist es notwendig, die Vorgeschichte des Rücktrittes Bruno Walters aufzudecken.

[1]) Vgl. hier meinen Aufsatz auf S. 331; es handelt sich um eine Note, die Ochs in der Gesamtausgabe als Fehler angesehen hat, die sich indessen vom geistigen Standpunkt aus rechtfertigen läßt. A. H.

[2]) Anmerkung der Schriftleitung: Eine auf besonderen Unterlagen beruhende Darstellung der vielbesprochenen Münchner Verhältnisse wird unseren Lesern willkommen sein. Die Verantwortung übernimmt der Verfasser voll und ganz, worauf wir im besonderen hinweisen.

Bruno Walter, bis dahin Kapellmeister an der Wiener Hofoper, hatte, als Felix Mottl im Jahre 1911 starb, dessen Erbe sich zu verschaffen verstanden, sehr zur Verwunderung maßgebender musikalischer Kreise. Ich war damals mit Arthur Nikisch in Paris zusammen und hörte von ihm die mit liebenswürdigem Spott gefärbte Äußerung darüber: „Ja, im Theater und in der Musik erlebt man manche Überraschung." Die Münchener Kritik behandelte damals den neuen Generalmusikdirektor nicht sanften Gemütes und als schließlich einer der literarischen Freunde Walters gegen die Kritikerschaft Münchens einen (mit einem Vergleich endenden) Prozeß anstrengte, da schien Walter gesiegt zu haben und die Kritiker, die wie jeder, Ankläger und Zeugen, etwas ramponiert aus dem Prozeß hervorgegangen waren, legten sich fortan eine gewisse Mäßigung auf. Es trat Ruhe ein. Ein Dirigent von großer Bedeutung ward in München nicht mehr gehört und es fehlte an einem, Walters Kunst vergleichenden Maßstabe. (Arthur Nikisch hätte damals gerne einmal ein Konzert der Münchener „Musikalischen Akademie" geleitet, der Weg wurde ihm aber versperrt und verärgert darüber lehnte er jede Einladung, ein Konzert des Konzertvereins zu dirigieren, ab.) Walter hatte gesiegt.

Da äußerte im Jahre 1920 der neu ernannte Generalintendant Dr. Karl Zeiß die begreifliche Ansicht, daß es wohl nicht angängig sei, die jeden Sommer stattfindenden Festspiele nur von einheimischen Dirigenten leiten zu lassen. Karl Muck sei jetzt, nach den schweren Kriegsleiden, doch vor den Toren Münchens in den Bergen. „Ja, laden wir ihn ein, den ‚Parsifal' zu dirigieren" erwiderte Walter bereitwilligst, trotzdem er wohl wissen mußte, daß Muck den „Parsifal" nur in Bayreuth dirigiert. Muck lehnte natürlich ab, dieses Werk zu leiten, erklärte sich aber zu jedem anderen Wagnerschen Werk gerne bereit.

Und dann kam es zu einem Ereignis. Mucks überragende Dirigentenkunst warf ein grelles Licht auf den Tiefstand, auf den die Münchener Festspiele damals gesunken waren. Publikum und Kritik jubelten diesem großen Musiker einmütig zu und bald tauchte der Wunsch auf, ihn für eine große Anzahl von Gastspielen auch außerhalb der Festspielzeit zu gewinnen und, um ihn an München zu fesseln, ihm eine Professur an der Akademie der Tonkunst zu verleihen. Die Verhandlungen waren schon im vollen Gange, da brachen sie plötzlich ab. Es stellte sich später heraus, daß zwei Briefe auf bisher ungeklärte Weise verloren gegangen waren und Muck nicht erreicht hatten.

Als Muck im nächsten Jahre wieder zu den Festspielen in München erschien und aufs Neue als Wagnerdirigent ihr künstlerischer Brennpunkt geworden war, da wurde noch offenkundiger als im ersten Jahre, wie notwendig Muck für München wäre, wenn die durch Hermann Levi und Felix Mottl geschaffene große Wagnertradition nicht gänzlich zerstört werden sollte. Es handelte sich nun darum, die abgerissenen Fäden wieder anzuknüpfen. In den Verhandlungen im Kultusministerium, bei denen ich zugegen war, wurden befremdender Weise Empfindlichkeiten Walters verlautbar, die nach den Mitteilungen des Intendanten Dr. Zeiß dahin ausgingen, daß jener mit seinem Rücktritt drohte, falls Muck nach München berufen würde. Immerhin wurde die Neubelebung der großen Wagnerüberlieferung in München für wichtiger gehalten, als ein eventueller Rücktritt Walters und der Gedanke erwogen, falls wirklich Walter mit seinen Drohungen Ernst machen sollte, Muck die Nachfolgerschaft Walters anzutragen. Ich wurde darauf von einem der maßgebenden Dezernenten mit der Aufgabe betraut, an Dr. Muck in diesem Sinne zu schreiben und die Bitte auszusprechen, das Antwortschreiben als nicht „vertraulich" abzufassen, so daß es dem Ministerium als Anhaltepunkt dienen könne, die im Vorjahre abgerissenen Fäden anzuknüpfen, um mit Karl Muck die Verhandlungen wegen des Gastspielvertrages wieder aufnehmen zu können.

Darauf erhielt ich von Dr. Muck folgenden Brief aus Madrid vom 8. I. 22.

Sehr geehrter Herr Doktor!

Ihr freundlicher Brief vom 30. Dez. ist vorgestern hier eingetroffen. Ich danke Ihnen sehr für Ihre eingehende Darstellung. Leider sehe ich bestätigt, was ich Ihnen in unserer mündlichen Besprechung als das Wahrscheinlichste voraussagte: daß nämlich Generalmusikdirektor Walter meine event. Berufung nach München als casus belli betrachtet. — Ich habe

Ihnen in dieser Besprechung meinen Standpunkt klar dargelegt; ich sagte Ihnen, daß aus politischen, künstlerischen und socialen Gründen von allen deutschen Städten mir München als die einzige erscheine, wo ich noch Luft zum Atmen finden könnte. Aber ich sagte Ihnen auch, daß ich eine Stellung in München nur dann in Erwägung ziehen könne, wenn sie ermöglicht würde ohne Conflicte mit Bestehendem.

Ein gewisses Reinlichkeits-Gefühl, ein Sinn für klare offene Verhältnisse, vielleicht auch ein wenig Glück, haben es mir möglich gemacht, eine lange Laufbahn, aus eigener Kraft, immer gerade, einfach und ehrlich zu gehen. Ich habe Männer wie G. Mahler, Weingartner, R. Strauß zu engeren Kollegen am gleichen Institut gehabt; und habe stets alles von mir fern halten können, was nach Neid, Intrigue und Reibung aussah. Ich konnte immer meine ganze Kraft meiner Arbeit widmen, ohne durch eckle Quertreibereien persönlicher Art berührt zu werden. Daß ich bei dieser Lebens-Oekonomie verbleiben will, so lange ich noch arbeite, müssen Sie verstehen. Sie ist mir umsomehr Bedürfnis, als mein treuester Freund und tapferster Kamerad durch 34 Jahre, meine Frau, von mir gegangen ist; und ihr kluger Rath, der mir manchmal eine schwierige Situation erleichterte, ihre fröhliche Lebens-Energie, die mir über manche schwierige Situation hinweghalf, nicht mehr zur Seite stehen.

Ich sagte oben: „ohne Conflicte mit Bestehendem". — Nichts liegt mir ferner als die Idee, daß alles Bestehende bestehen bleiben müsse: ein großer Theil meiner Lebensarbeit bestand darin, mit Bestehendem aufzuräumen, das meiner künstlerischen Überzeugung nach keine Existenz-Berechtigung hatte. Der Fall liegt aber in München nicht vor.

Niemand kann Walters Verdienste um das Münchener Kunstleben und um die Münchener Oper höher einschätzen als ich. Walter ist, abgesehen von seinen undiscutirbaren Qualitäten als Künstler und Instituts-Leiter, ein Mann von hoher Kultur; und einer der Wenigen, die ihre Arbeit um der Sache willen thun. Und auch ich würde sein Ausscheiden als einen schweren Verlust für München betrachten. — Hätte Walter sich zu der Überzeugung durchringen können, daß mein Wirken in München das seinige nicht mindern, vielleicht aber ergänzen könne, so hätte sich meines Erachtens manches Ersprießliche für die Oper aus unserem Zusammenarbeiten ergeben können.

Er sieht die Dinge unter einem andern Gesichtswinkel; das tut mir leid; nicht meinetwegen: denn ich habe keine Aspirationen; wohl aber für ihn; denn es zeigt, daß er sich unterschätzt; und ein gewisses Maß von Selbstbewußtsein erscheint mir für einen Mann in seiner Stellung nicht unwichtig. Aber immerhin: ich kann schließlich auch seinen Standpunkt verstehen: nihil humani etc.

Wäre Walter's Stellungnahme zu der Frage allein genügend gewesen, den Fall München für mich zu erledigen, so werde ich in meiner Ablehnung noch mehr bestärkt durch die ebenfalls begreifliche Haltung des General-Intendanten. In München, nach dem event. erfolgten Ausscheiden Walter's einzutreten — mit einem a priori verknurrten Theater-Leiter — unausdenkbar! Das Theater ist an sich eine ewige Conflicts-Maschine; je höher die künstlerischen Begabungen und damit auch die psychische Erregbarkeit des Instituts, umso mehr ist für die Leitung Elasticität und Ruhe, eine Begabung, unschädliche Compromisse mit unerschütterlicher Ziel-Sicherheit zu vereinen, nothwendig. Ich bin zu lange bei dem Handwerk gewesen, um nicht zu wissen, daß die erste Bedingung für diese Steuer-Regel absolute Einigkeit der Leiter ist; Einigkeit, die auch dem Personal unbezweifelbar erscheinen muß. Ergo —

Und um schließlich das klein-Menschliche auch noch zu betrachten: mag sein, daß es heute dort Leute giebt, die leicht über Walter's event. Abgang denken; aber ist er erst gegangen, und mit Eclat und im Groll gegangen, dann wird sich gerade unter diesen Leuten neues Rekrutenmaterial für die ohnehin große Walter-Gemeinde finden. Dafür giebt es Beispiele. Es ist immer gefährlich, Märtyrer zu schaffen, ihr Wirken erscheint den Hinterbliebenen in hundertfacher Projicierung. Acheronta movebunt.

Kommt noch dazu, daß ich aus Würzburg stamme — es geht eine alte Sage, daß die Franken im Schatten der Frauenthürme nicht gerne gesehen sind; der eingesessene Altbayer

soll eine Idiosynkrasie gegen diese Auch-Bayern haben, die nie ganz schläft und ein wirkliches Vertrauen nie aufkommen läßt. Na, das Letzte ist natürlich ein Scherz; damit das Satyrspiel nicht fehle.

Indem ich Ihnen nochmals für Ihre großen Bemühungen und das dadurch bewiesene Vertrauen danke, stelle ich Ihnen anheim, von diesem Briefe jeden Ihnen thunlich scheinenden Gebrauch zu machen und zeichne hochachtungsvollst Ihr sehr ergebener

Dr. Karl Muck.

Dieser kluge und menschlich sehr schöne Brief hatte nun jeden Konfliktsstoff aus dem Wege geräumt, gleichwohl aber hatte Bruno Walter die Absicht, München zu verlassen, nicht aufgegeben. Das Ministerium versuchte, ihn zum Bleiben zu bewegen, Walter stellte aber so schwere Bedingungen (unter anderm einen fünfmonatlichen Urlaub), daß sie ohne Gefährdung der künstlerischen Leistung der Münchener Oper nicht erfüllt werden konnten.

Es war eine Krise eingetreten, deren Lösung nicht eben leicht war, da Muck von vornherein als Nachfolger Walters nicht zu gewinnen war. Da wurde die Aufmerksamkeit des Ministeriums auf den Dessauer Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch gelenkt, dessen Wirken als Leiter der Wagner-Festspiele in Holland während der Kriegsjahre großes Aufsehen erregt, der dann in Leipzig dem damaligen Opernleiter Otto Lohse durch seine überragende Kunst sehr unbequem geworden war, und der jetzt in Dessau eine außergewöhnliche organisatorische Begabung als Operndirektor bewiesen hatte. Hans Knappertsbusch folgte dem Antrag, aber unter der Bedingung, daß ihm vor der Annahme der Berufung Gelegenheit gegeben würde, sich der Münchener Öffentlichkeit als Konzert- und Operndirigent vorzustellen.

Das war sehr klug, denn auch ihm mochte zum Bewußtsein gekommen sein, was Muck in seinem Briefe prophezeit hatte, daß ein Sturm gegen den Nachfolger Bruno Walters einsetzen würde.

Knappertsbusch kam Anfang Mai 1922 nach München, um zunächst ein Konzert zu dirigieren: Beethoven und Brahms. Als er an das Pult des überfüllten Odeonssaales trat, rührte sich keine Hand zum Willkomm. Das eisige Schweigen war beklemmend. Aber als dann die „Zweite" Beethovens verklungen war, da löste sich die Spannung in begeisterten Jubel auf, der nach der ganz groß gestalteten Wiedergabe der dritten Sinfonie von Brahms zu einem Begeisterungstaumel anwuchs. Das war schon ein entscheidender Sieg. Die folgenden Operngastspiele, vornehmlich „Meistersinger" und „Walküre", erwiesen dann, daß in Knappertsbusch ein Meister des Stabes vor uns stand, wie wir nur ganz wenige in Deutschland haben. Die Begeisterung bei Publikum und Presse war einmütig groß, und Knappertsbusch konnte, als er nach Schluß seines letzten Gastspieles von der Rampe des Theaters seine erfolgte Ernennung „als Nachfolger des von ihm hochverehrten Bruno Walter" unter größtem Jubel verkündete, mit Herzlichkeit auch der gesamten Kritik seinen Dank aussprechen.

Am 1. Oktober 1922 trat er sein Amt an. Aber nach ganz kurzer Zeit schon zeigte sich, wie wandelbar die Meinung der Öffentlichkeit sein kann. Von den Kritikern waren nur einige wenige ihrer vorher geäußerten Bewunderung der Begabung und Fähigkeit Knappertsbuschs treu geblieben. Einige hielten sich kühl zurück, andere traten in offene Gegnerschaft. Und Knappertsbusch hatte sich doch nicht in seinen Leistungen verschlechtert. Es wurde in der Öffentlichkeit mit billigen, aber darum um so wirksameren Schlagworten, wie „Militärkapellmeister", „Techniker", „Bravour-Arier" usw. gegen ihn Stimmung gemacht, und ein ersprießliches Wirken in der Neu-Organisation der Oper schien gefährdet. Mucks Prophezeiung sollte sich erfüllen. Woran lag das?

Des Rätsels Lösung trat bald ein. Arthur Nikisch war gestorben. Da sollte in der Berliner Philharmonie ein Konzert zum besten eines Nikisch-Denkmalfonds gegeben werden. Freunde Nikischs, die wußten, daß Hans Knappertsbusch keinen größeren Bewunderer gehabt, als eben Nikisch, mühten sich, als den berufenen Leiter dieses Konzertes Knappertsbusch zu gewinnen. Die Mühen waren vergeblich, wie aus einem Briefe eines Herrn H. B., eines Berliner Freundes von Knappertsbusch, hervorgeht: „Wohin ich hörte, überall die gleiche Antwort: Wir lassen ihn (Knappertsbusch) nicht aufkommen, weder hier (Berlin) noch in irgend-

einer andern Stadt von musikalischer Bedeutung, weil er antisemitische Propaganda betreibt". Herr H. B. hatte darauf hingewiesen, daß Knappertsbusch niemals antisemitisch eingestellt gewesen wäre und führte als Beweis dafür dessen Freundschaft mit dem Komponisten Korngold an. Auch das fruchtete nichts. Knappertsbusch war als Antisemit abgestempelt, und der erlassene Befehl, ihn zu unterdrücken, mußte befolgt werden. Die Stimmungshetze gegen ihn setzte ein und zeigte ihre Wirkung.

Nun ist mir nie auch nur die geringste antisemitische Äußerung Knappertsbuschs zu Ohren gekommen, und die einzige „antisemitische Propaganda" könnte nur in seinem blonden Germanenkopfe erblickt werden. (Paul Marsop hat die feine spöttische Bemerkung geschrieben, daß Blond jetzt „keine Modefarbe" für einen Dirigenten sei.)

Dies gänzlich ungerechtfertigte Hineinspielen rassenpolitischer Momente in eine rein künstlerische Angelegenheit muß scharf zurückgewiesen werden, und in der Verurteilung solcher „ekler Quertreibereien" weiß ich mich eins mit jedem rechtlich und billig denkenden Menschen, gleich welcher Rasse, Gesellschaftsschicht und Bildungsstufe er angehört.

Der Krieg war erklärt, und der unterirdische Kampf wurde in aller Schärfe weitergeführt. Paul Ehlers, der zehn Jaher lang an den „Münchener Neuesten Nachrichten" Kritiker war und unentwegt auch weiterhin für Knappertsbusch eingetreten war, wurde entlassen (natürlich nicht mit der Begründung seines Eintretens für Knappertsbusch!), nachdem ihm schon von der Leitung seiner Zeitung gesagt worden war: „Wenn Sie Knappertsbusch zu sehr loben, wird Ihnen das unbarmherzig herausgestrichen."

Als Nachfolger von Paul Ehlers wurde auf Empfehlung von Frl. Cossmann, Schwester von Prof. P. N. Cossmann, Herr Oskar von Pander an die „Neuesten Nachrichten" berufen. Dessen Kritiken riefen scharfen Widerspruch beim Publikum hervor, und es war schon einmal, im Dezember 1927, zu einer großen Kundgebung für Knappertsbusch durch Publikum und Orchester gekommen. Dann wurden die Angriffe schwächer und ruhiger im Ton, doch ganz hörten sie nicht auf. Und als nach der letzten Aufführung der „Neunten" in der „Musikalischen Akademie" Herr von Pander im Tone sehr scharf und sachlich nicht richtig (ein Musikkritiker gibt sich eine Blöße, wenn er z. B. bei Beethoven „gestopfte Hörner" verlangt) gegen Knappertsbusch schrieb, da erklärte dieser seinen Rücktritt von der Leitung der „Musikalischen Akademie".

Das Orchester, das an Qualität seit Knappertsbuschs Wirken sehr gewonnen hat, steht geschlossen hinter seinem Führer, und die großen Huldigungen, die ihm kürzlich in der Staatsoper vom Publikum und Orchester dargebracht wurden, zeigen wohl deutlich genug, daß die Münchener musikalischen Kreise auf die Dauer doch nicht durch dunkle Machenschaften auf den Leim zu locken sind. Der Konflikt ist vorläufig beigelegt, Knappertsbusch hat die Leitung der „Musikalischen Akademie" wieder übernommen, nachdem die „Neuesten Nachrichten" die Erklärung abgegeben haben, sie würden über die Konzerte der „Musikalischen Akademie" nicht mehr berichten.

Ob der Kampf nun gänzlich abgebrochen werden wird, muß die Zukunft lehren. Die Wahrheit und die künstlerische Tat bleiben letzten Endes doch immer Sieger in einem Kampfe, der Künstlerisches mit unsachlichen Mitteln bekämpft.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Zu den Unentwegten, die, auf eigene Theorien gestützt, heute noch auf dem Wege eines radikalen Umsturzes alles Gewesenen zu neuen Ergebnissen zu gelangen suchen, gehört der österreichische Komponist Josef Mathias Hauer, dessen Orchestersuite seiner Zeit auf dem Fest der Internationalen Gesellschaft für zeitgenössische Musik in Frankfurt a. M. Aufmerksamkeit erregt hat. Vor einiger Zeit sind nun in Berlin Fünf Kammerstücke für Streichquartett, Klavier und Harmonium, von Hauer in einem Konzert des Österreichischen Komponistenbundes zur

Aufführung gekommen. Sie beruhen auf dem von ihrem Autor erdachten System einer atonalen Musik, das er in mehreren theoretischen Schriften niedergelegt hat („Zwölftönesystem“) und bedeuten nur insofern eine Wandlung Hauers, als er ursprünglich die Verwendung von Streichinstrumenten als für das „Melos“ der atonalen Musik ungeeignet bezeichnet, und seine Musik allein der menschlichen Stimme, dem Klavier und dem Harmonium anvertraut hat. Die Fünf Kammerstücke klingen nun — es kommt natürlich allein auf das Ergebnis an, nicht auf die Theorie — mehr als seltsam. Man kann sich nichts Wunderlicheres vorstellen, als diese „Tonfarbenkombinationen“ und „Klangoszillationen“, wie man sie genannt hat, die in ihrer Abkehr von jedem sinnvollen oder fühlbaren Zusammenhang der Stimmen einem methodisch aufgezogenen, sanften Spleen ihr Dasein zu verdanken scheinen. Dabei klingen die Stücke infolge der im allgemeinen sehr behutsamen Zusammenstellung der Klangfarben durchaus nicht aufreizend, nur wie eine vollkommene fremde Sprache, deren Sinn man nicht zu enträtseln vermag. Fast ist man geneigt, mit Goethe zu sagen: „Es muß auch solche Käuze geben“, musikalische Eigenbrötler, die auf ihre Fasson, die keines anderen Fasson ist, selig zu werden suchen. Die matte Aufnahme der Sinfonietta op. 50 von Hauer — sie gelangte durch die Kapelle der Staatsoper unter Otto Klemperer zur Uraufführung — hat den Hoffnungen, die man in den Kreisen der Neuerer auf die Kompositionsmethode nach dem „Zwölftönesystem“ gesetzt hat, zum mindesten keine Nahrung gegeben.

Wir gelangen von einem Musiker, der, einer Theorie verhaftet, sich im wesentlichen treu geblieben ist, zu einem Kollegen von derselben Fakultät, dessen Entwicklung eine nicht gewöhnliche Wandlungsfähigkeit aufweist. Ernst Krenek knüpft nach einer extrem radikalen Vergangenheit, die allem in natürlicher Entwicklung Gewordenen den Krieg erklärte, nunmehr unmittelbare Beziehungen zu dem unlängst noch verhöhnten „Bürgertum“ an. Das mutet wie ein „Sprung über den Schatten“ an.

Ist es nicht ein bezeichnender Vorgang, daß dieser Vorkämpfer der extremsten musikalischen Anarchie aus den grauenvollen, eisigen Regionen der Atonalität, in welchen keine Menschenseele zu atmen vermag, in das gemäßigte, um nicht zu sagen mollige Klima des „Potpourris“ hinübervoltigiert, bekanntlich der beliebtesten Art musikalischer Publikumsunterhaltung in Biergärten und Kaffeehäusern? Dieser Bruch mit der Vergangenheit bedeutet zugleich Rückkehr zur Tonalität, Wiedereinsetzung des vor kurzem noch verpönten Dreiklangs in seine Rechte. Der Rückzug wird allerdings durch ein Geplänkel mit atonalen Scheinwaffen verschleiert, ohne daß diesem aber noch eine Bedeutung zukäme. An neuen Elementen verwertet Herr Krenek in seinem (nicht eben von einem Übermaß an Einfällen gesegneten) Potpourri, das in einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde unter der Leitung Dr. Heinz Ungers seine Berliner Erstaufführung erlebte, rhythmische Reizmittel aus der Sphäre des Jazz.

Während Krenek hier also skrupellos auf derbe Publikumswirkungen ausgeht, müht sich Bernhard Sekles in seinem Vorspiel für Orchester „Dybuk“ um die musikalische Gestaltung mystischer Vorgänge. Nach dem Programmbuch „wirbt in der Dybuk-Legende eine Seele um die andere, die ihr das Schicksal bestimmt und zugleich verweigert hat. Sie kämpft um diese Seele selbst mit den ekstatischen Mitteln der Mystik und findet die Vereinigung doch erst im Tode“. Es ist kein Zweifel, daß ein seelischer Vorgang dieser Art seinen Widerklang in Musik finden kann, ja daß er sehr geeignet ist, die Phantasie eines Musikers anzuregen. Sekles hat versucht, das vergebliche Suchen nach Vereinigung durch eine ostinate Tonfigur zu versinnbildlichen, die sich fast durch den ganzen Satz zieht, aber durch die ewige Wiederholung schließlich ermüdet. Das Werk wirkt trotz der im Klang sehr aparten Orchesterbehandlung nicht so überzeugend, wie frühere, gelungenere Kompositionen von Sekles.

Wir gelangen, indem wir auf den Besuch zurückgreifen, den Serge Rachmaninoff, der russische Komponist und Pianist, der Reichshauptstadt vor längerer Zeit abgestattet hat, in eine Welt des harmonischen Ausgleiches zwischen Wollen und Können. Das D-Moll-Klavierkonzert, das Rachmaninoff, von dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung Dr. Furtwänglers kongenial begleitet, in einem Philharmonischen Konzert vortrug — man hörte es in Berlin zum ersten Male — macht dem vortrefflichen Musiker national bedingter, romantischer Richtung

alle Ehre. Es ist in seiner Klaviermäßigkeit und natürlichen, harmonisch reizvoll gefaßten Melodik ein fesselndes Werk, das Rachmaninoff, dem impulsiven und feinsinnigen Klavierspieler ebensoviel Zustimmung einbrachte, wie dem nobel empfindenden Komponisten. Als Neuheit war gleichermaßen die seit vielen Jahren in Berlin nicht mehr aufgeführte erste Sinfonie (D-Dur) von Dvořak anzusprechen, für welche sich — wohl in Erinnerung daran, daß sich am 1. Mai dieses Jahres der Todestag des böhmischen Meisters zum 25. Mal jährt — die Staatsopernkapelle unter Erich Kleiber mit rühmenswerter Hingabe einsetzte. Das Werk reicht, trotz vieler anmutiger, ja köstlicher musikalischer Einfälle, an Geschlossenheit der Gestaltung bei weitem nicht an die in Deutschland bekannteste Fünfte Sinfonie Dvořaks (E-Moll, op. 95 „Aus der Neuen Welt“) heran, die aus der Feder des völlig gereiften Meisters stammt und in ihrer prächtigen Naturhaftigkeit mit Recht zu den Lieblingswerken aller gesund empfindenden musikalischen Menschen gehört. Sie begegnet uns gegenwärtig öfter im Berliner Konzertsaal und gewinnt immer mehr an Boden.

Noch sei bei der Rückschau auf die bedeutendsten Ereignisse des Berliner Konzertlebens in den vergangenen Monaten einer höchst eindrucksvollen Aufführung des Verdischen „Requiems“ durch die Berliner Singakademie unter Georg Schumann gedacht, der Bachs Weihnachtsoratorium in einer vom besten Geiste erfüllten Wiedergabe gefolgt ist. Die Aufführung der Es-Dur-Messe und der Lazarus-Fragmentes von Franz Schubert durch die Singakademie ist bereits früher gewürdigt worden. Unter den Höhenleistungen, die wir dem Philharmonischen Orchester unter der Leitung Dr. Wilhelm Furtwänglers zu danken haben, seien hier die Aufführungen der Achten Sinfonie von Beethoven, der Schumannschen Es-Dur-Sinfonie, der „Sommernachtstraum-Ouvertüre“ und der Ersten Sinfonie von Mahler besonders hervorgehoben. Die Singakademie setzte sich übrigens auch für Weingartners wirkungsvollen Chor „Auferstehung“ mit aller Hingabe ein.

Ein Rückblick auf die Opernereignisse der letzten Zeit, insbesondere die Berliner Erstaufführung der dramatischen Legende „Die Burg des Blaubart“ von Bela Bartok in der Städtischen Oper, muß dem nächsten Bericht vorbehalten bleiben. Heute sei nur des so gut wie allgemeinen Widerspruchs gedacht, den eine expressionistische Inszenierung des „Fliegenden Holländer“ in der (von Wagner bekanntlich später abgemilderten) Urfassung unter der musikalischen Leitung Otto Klemperers in der Berliner Presse gefunden hat. Die Bühnenbilder Ewald Dülbergs standen mit den Vorschriften Wagners in diametralem Gegensatz. Kein Protest gegen solche modernistische Entstellung eines in der Romantik wurzelnden Kunstwerks kann scharf genug sein.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Staatsoper: „Maruf, der Schuster von Kairo“, komische Oper in 5 Akten von Henri Rabaud. Ein bis auf den deus ex machina-Schluß sehr befriedigender, reizender Stoff, aus 1001 Nacht geholt. Der arme Schuster flieht nach vielen Mißhandlungen vor seinem bösen Eheweibe, findet in der Fremde einen Jugendfreund, der ihn für einen schwerreichen Kaufmann ausgibt, dem sogar der Sultan seine Tochter vermählt, bis sich die von Tag zu Tag erwartete, unermeßliche Schätze führende Riesenkarawane Marufs als Schwindel entpuppt. Schon sollen er und sein Freund dafür geköpft werden, da erscheint, von einem Zauberer aus dem Boden gestampft, wirklich der endlose Zug der Kamele und Maultiere, worauf sich alles in eitel Freude und Wohlgefallen auflöst. Dieses Textbuch mit seinen vielfältigen Möglichkeiten für den Komponisten hätte unter einer anderen Feder ein Treffer werden können; so aber schrieb Rabaud eine höchst gediegene professorale Musik dazu, die sowohl der zündenden gesangsmelodischen Einfälle wie des nötigen Lustspieltempos entbehrt und so trotz der horizontalen wie vertikalen Exotik, trotz der Farbigkeit im Orchester das graue Spinngewebe der Langeweile über das Ganze breitet. Schade! Auch die ausgezeichneten musikalischen und darstellerischen Leistungen der Frau Schenker-Augorer (Prinzessin), der Herren Kalenberg (Maruf), Manowarda (Sul-

tan), Madin (Vesir), Wiedemann (Ali), usw., die Schönheit Frl. Pfundmaiers und der anderen Damen vom Ballett in der von S. Leontjew studierten Tanzeinlage im 3. Akte, die lebendige Regie Wallersteins und die Unsummen kostende Ausstattung Rollers vermochten die Niete nicht zu verschleiern, die Direktor Schalk als Gegengeschenk für das Pariser Gastspiel des Instituts den Wienern glaubte vorsetzen zu müssen. Wahrlich, wir sind nicht reich genug für solche Prestigekunstpolitik, und man kann nur hoffen, daß der kommende neue Mann auf leitendem Posten sich in seinen Entschlüssen mehr von sachlichen Beweggründen werde leiten lassen, eingedenk dessen, daß wahre große Talente als asoziale Charaktere stets abseits vom Musikmarkte stehen, auf dem sich die betriebsame Mittelmäßigkeit geschäftig herumtummelt.

Auch dem vorzüglichen Dirigenten Rob. Heger kann man als Tonsetzer für seine in großen Ausmaßen gehaltene C-Moll-Sinfonie leider kein gleich gutes Zeugnis ausstellen, denn sie gehört zur Gattung der nicht in bestem Rufe stehenden Kapellmeistermusik. Ihre Themen wären schon vor 100 Jahren nicht mehr als frisch und persönlich befunden worden, und diese Eigenschaft übertrug sich auch auf den Orchestertimbre trotz großem Aufwand an Mitteln. Geringere Redseligkeit hätte den ziemlich belanglosen Inhalt vielleicht erträglicher gemacht.

Ging in diesen beiden Fällen der Durchschnitt auf „ellenhohen Socken", ergab sich mit Peter Faßbenders Klaviertrio A-Dur, op. 102, welches die Münchner Kammermusikvereinigung Faßbender-Rohr hier zur Uraufführung brachte, der heute schier unglaubliche Tatbestand, daß eine eigentümliche, starke schöpferische Potenz Jahrzehnte hindurch Sinfonien, Konzerte, Kammermusik, Chorwerke, Lieder schrieb, ohne bei Lebzeiten auch nur eine Note zu veröffentlichen oder zum Ertönen zu bringen! Die empfangene Kostprobe macht auf weitere posthume Publizierungen begierig. Gleich die Einleitung des ersten Satzes spannt den Zuhörer. Das Scherzo ist ein auch klanglich sehr pikantes Stück. Tief ins Seelische langt das wunderbare Adagio, das sich da ein Einsamer singt, und packende dramatische Steigerungen eignen dem Finale, das, zum Anfang zurücklenkend, den Ring schließt. Tochter, Sohn und Schwiegersohn des 1921 verstorbenen Autors nahmen sich des wertvollen väterlichen Vermächtnisses mit hingebungsvollem Feuer an und erwiesen sich auch in den B-Dur-Trios von Mozart und Schubert durch ihr subtiles Zusammenspiel als Musiker von echtem Schrot und Korn.

Eine verwandte romantische Bekenntnismusikernatur von selbständiger, beinahe mimosenhafter Art ist Karl Rausch, dessen 3., vom Prix-Quartette meisterlich aus der Taufe gehobenes e-Moll-Vierspiel aus der auf diesem Gebiete seit einigen Jahren uferlos anschwellenden Produktion bedeutsam hervorsticht. Mag der erste Satz mehrmaliges Hören beanspruchen, um seine vielfach verschlungenen motivischen Fäden völlig zu verfolgen, erfreut der zweite durch originelle Variationen über eine japanische Melodie als Kindheitserinnerung, wechseln im dritten Aufbegehren und süße Träumerei ab, um sich in feierlicher Dur-Ergebung zu versöhnen und gedämpft-resigniert auszuklingen. Tanejews b-Moll-Quartett erschien danach konventionelloberflächlich. Es wäre Zeit, daß man sich für die reifen kammermusikalischen Früchte dieses echt österreichischen Talentes intensiver interessiere.

Der Versuch eines Quintetts für Saxophon (Ch. Gaudriot) und Streichquartett (Sedlak-Winkler) scheiterte an der völlig unzulänglichen Komposition K. Stimmers, die mit dem Blasinstrument nichts Entsprechendes anzufangen, es weder nach der grotesken noch lugubren Seite auszubeuten weiß. Ein Urteil über diese Kombination muß daher aufgeschoben werden.

Von sonstigen „Ereignissen" des bisherigen Musikwinters seien verzeichnet: Die „Matthäuspassion" unter W. Furtwängler, die „Gurrelieder" und die „Missa solemnis" unter P. v. Klenau, die Dirigentengastspiele F. v. Hößlins, H. Abendroths, G. Brechers in den Konzerten des Tonkünstlerorchesters; W. Backhaus spielt an 6 Abenden Beethovens sämtliche Sonaten, und die sonstigen internationalen Klavier-, Violin- und Gesangsvirtuosen statten auch Wien einen Besuch ab. Im allgemeinen aber ist, wohl infolge Mangel an aufrüttelnden Begebenheiten, wirtschaftlicher Nöte und nicht zuletzt wegen Überfütterung der Leute mit Musik durchs Radio eine Konzertmüdigkeit zu verzeichnen, die unserer „Musikstadt" keineswegs angemessen ist.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Das Bild des † August Halm (s. den Aufs. S. 141) wurde uns vom Bärenreiter-Verlag, Kassel, der nunmehr fast sämtliche musikalischen Werke Halms verlegt, freundlichst zur Verfügung gestellt. Es handelt sich um die Wiedergabe eines Ölbildes von Frau Käte Schaller-Haerlin. Das Bild „Bettler mit Drehleyer" gehört zum Aufsatz S. 137. — Das kleine Gesangsstück aus der „Beggars Opera" gehört zum Aufsatz S. 135. Weiterhin bringen wir ein schönes E-Dur Lied von Emil Petschnig, dem namentlich durch seine Balladen bekannt gewordenen Wiener Komponisten. Man beachte, wie frei und weich die melodische Linie aus dem ruhigen, nächtlich-romantischen Naturbild der Begleitung hervorwächst. An dem Lied dürften gerade auch Sänger ihre Freude haben.

Zu dem in der letzten Nummer veröffentlichten Aufsatz „Ein unbekanntes Opernfragment Franz Schuberts" von Dr. E. Richter wird nachgetragen, daß sich das Original-Manuskript des Operfragmentes „Sakontala" im Besitze der Wiener städtischen Sammlungen befindet. Der Abdruck des erwähnten Fragments in der „Z. f. M." wurde von der Direktion in entgegenkommender Weise gestattet, wofür ihr hiermit der wärmste Dank ausgesprochen wird.

Neuerscheinungen

Hugo Herold u. Rich. Noatzsch: Grundlagen allgemeiner Musikbildung. Hilfs- u. Nachschlagebuch für Schüler höherer Lehranstalten und Musikfreunde. 8⁰, 91 S., Hug & Co., Leipzig-Zürich 1929.

Johannes Wolf: Geschichte der Musik in allgemeinverständlicher Form. 2. u. 3. Teil zu M. 1,80. 8⁰, 144 S. mit 21 Musikbeispielen und 128 S. mit 11 Musikbeisp. 203. und 204. Bd. der Sammlung „Wissenschaft und Bildung". Quelle & Meyer, Leipzig 1929.

Theodor Kroyer: Walter Courvoisier. 8⁰, 109 S. mit einem Bildnis, Notenbeisp. und Werkverzeichnis. Drei Masken Verlag, München-Berlin 1929.

Fritz Jöde: Die Jugendmusikschule Charlottenburg der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik. Eine Einführung. 20 S. Gg. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin 1929.

Dr. Boris Bruck: Wandlungen des Begriffs Tempo rubato. 8⁰, 60 S. mit Notenbeisp. geh. M. 2.—. Druck und Verlag Paul Funk, Berlin SW. 48. Friedrichstr. 231.

Rita Baldessari: Kritik der Methodik. Das Wesen der einheitl. Musikerziehung erläutert am inneren Bewegungsvorgang im Klavierspiel. 8⁰. 24 S. Selbstverlag, München, Ainmillerstr. 7 I.

D. G. Mason: The Dilemma of American Music and other Essays. 8⁰, 306 S. New York, The Macmillan Company 1928.

A. Montanelli: La musica italiana attraverso i secoli. Riassunto storico. 8⁰, 122 S. Tipografia Valbonesi, Forli 1928.

Deutsches Beethovenfest Bonn 1927 anläßl. des 100. Todestages Beethovens. 18 S. Sonderabdruck aus dem Verwaltungsbericht der Stadt Bonn. — — Dr. Falk, der Oberbürgermeister Bonns gibt hier eine ausführliche Schilderung der Bonner Zentenarfeier unter Beigabe der gehaltenen Festreden und Kundgebungen hoher offizieller Persönlichkeiten. Mithin ein bedeutsames kulturhistorisches Dokument. Drei Photographien — Morgenfeier auf dem Münsterplatz, Schlußfeier auf dem Marktplatz; Ehrengeschenk des Griechischen Volkes (ein auf Marmor befestigter Zweig des Athena-Ölbaumes auf der Akropolis zu Athen) — verleihen der Schrift noch besondere Anschaulichkeit.

Musikerziehung. Vorträge, gehalten auf der Süddeutschen Tagung für Musikerziehung in Stuttgart 30. Mai bis 2. Juni 1928, herausgeg. von Hermann Keller, Gr. 8⁰, 132 S. geh. M. 6.— Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929. — Wir werden auf diese wichtige Vortragsammlung demnächst zurückkommen.

Besprechungen

N. A. RIMSKIJ-KORSSAKOFF. Chronik meines musikalischen Lebens. Eingeleitet und übersetzt von O. v. Riesemann. Gr. 8⁰, XVII. u. 303 S. Deutsche Verlags-Anstalt. Stuttgart 1928.

Eines derjenigen Bücher, die entweder ganz eingehend oder nur kurz besprochen werden müssen! Aus zeitgemäßen Gründen wählen wir das letztere. In der nicht gerade umfangreichen und immer noch reichlich hinkenden deutschen Literatur über russische Musik, die ja nur ein paar wirklich wertvolle Bücher aufweist, ist dieses wohl das beste. Es hat nichts mit den üblichen Musiker-Selbstbiographien zu tun, denn weder Eitelkeit noch Selbstbespiegelung sind in diesem Selbstbekenntnis vorzufinden. Ein langes, doch nicht allzu langes Leben voll Arbeit, idealen Strebens nach Vervollkommnung, Ringens um Kunstziele, die immer oder fast immer erreicht wurden; ein selbstloses, wenn auch, wie wir das heute anzunehmen geneigt sind, falsch verstandenes Helfen (hilflosen?!) Berufsgenossen — man denke an die viel umstrittene und wohl nie einheitlich zu lösende Frage der Bearbeitung Mussorgskischer Werke —; ein Künstlerleben voll Arbeits- und Lebensfreude, jedoch ohne das den Russen sonst so sehr eigene Zweifeln und Verzweifeln — all dies entrollt sich hier vor den Augen des Lesers. Auch ein in Fragen russischer Musikkultur wenig Bewanderter findet Anregung und

verspürt den Wunsch, Weiteres aus diesem Gebiet voll interessanter, eigenartiger Gestalten zu erfahren. Die „Chronik meines musikalischen Lebens" ist nicht nur eine Schilderung des Schaffens (weniger des Lebens) des zweifellos größten russischen Opernkomponisten, sondern auch einer der reichhaltigsten Beiträge zur Geschichte der russischen Musik am Ende des vorigen Jahrhunderts. Die Übersetzung O. v. Riesemanns ist, wie immer, sehr gut, allerdings wird R. bei der nächsten Auflage die letzte vorzügliche russische Ausgabe, die fast gleichzeitig mit der deutschen Übersetzung erschien, berücksichtigen müssen. Robert Engel.

HELMUTH OSTHOFF: „Der Lautenist Santino Garsi da Parma, ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Lautenmusik". Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, Heft 6, 8° 188 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926.

Osthoff hat hier eine auf gründlicher Material- und Literaturkenntnis fußende Studie geliefert, welche sowohl die Geschichte der Musik in Oberitalien, als auch die Lautenforschung bereichert. Der Verfasser gibt zunächst einen Überblick über die Entwicklung der oberitalienischen Lautenmusik im 16. Jh. und behandelt auf Grund archivalischer Dokumente die Kunst- und Musikpflege Parmas im Cinquecento. Ein eigener Abschnitt ist der sorgfältigen Besprechung der Lautentabulaturbücher gewidmet, in denen Santino Garsis Kompositionen erhalten sind. Auch die Untersuchung der allgemeinen musikalischen Grundlagen des Werkes von Garsi und der verwendeten Tanzformen, enthält beachtenswerte Feststellungen; vielleicht hätte sich hier nur eine noch stärkere Heranziehung von Vergleichsmaterial aus den übrigen Zweigen der Instrumentalmusik, sowie aus der Vokalmusik empfohlen. Ein Anhang bringt die Übertragungen sämtlicher Kompositionen von Santino Garsi, die den Meister als vorzüglichen Lautenisten und tüchtigen Musiker erweisen.

Dr. Karl Geiringer.

OTTO DAUBE: Musikalischer Werkunterricht an höheren Lehranstalten. Eine Pädagogik des Schulmusikunterrichts. 8°, 255 S. u. 8 S. Notenanhang. L. Ellwanger, Bayreuth 1928.

Dieses Buch sollte jeder gelesen haben, der sich mit der Frage des musikalischen Jugendunterrichtes beschäftigen muß. Nicht weil es mit endgültigen, in absehbarer Zeit nicht zu überbietenden Ergebnissen aufwartet, sondern weil hier ein Praktiker des Schulunterrichtes zu uns spricht, der trotz eines höchst rühmenswerten Idealismus der Gesinnung den Blick für das praktisch Erreichbare sich gewahrt hat.

Man wird in sehr vielen Einzelheiten begründeten Anlaß haben, den Ansichten des Verfassers zu widersprechen, namentlich im Punkte der Ausfüllung der Mutantenjahre mit historischem Stoff. Abgesehen davon, daß die Verteilung des Stoffes doch ein wenig ungerecht ist (ein Jahr Wagner gegen eine Stunde Reger), scheint mir der Umfang des Gebotenen doch eine recht erhebliche Einschränkung zu verdienen, wenn man eine Gedächtnisüberlastung des Schülers vermeiden will. Insbesondere halte ich es für unmöglich, heute schon dem Schüler eine selbständige Stellungnahme zu den Erscheinungen der Moderne zu ermöglichen, schon deswegen, weil die kompositionstechnischen Voraussetzungen fehlen. Dagegen kann man der Methodik des eigentlichen Gesangsunterrichtes weit eher zustimmen. Vor allem ist erfreulich, daß der Verfasser das eigentliche Wesen der Eitzschen Tonwortmethode richtig erfaßt und gut herausgearbeitet hat. Demgegenüber will es nicht viel besagen, daß m. E. z. B. die durchgehende Tonleiter zu früh gebracht wird, so daß die melodische Bindung der 6. Stufe an die 5. nicht genügend betont ist. Auffälliger ist die Begeisterung des Verf. für die Jödeschen Singbücher; er durfte nicht übersehen, daß die Jödeschen Tonsätze technisch absolut unzulänglich sind.

Das Wertvolle und Bleibende an dem Buche ist aber, daß es einen Weg zeigt, auf welchem der musikalische Schulunterricht wirklich produktiv gestaltet werden kann. Wohl ist auf diesem Gebiete an vielen Orten schon mancher recht erfreuliche Fortschritt erzielt worden; Daubes Buch gibt aber wertvolle Winke für eine weitere erhebliche Verbesserung der Methode. Die entscheidende Voraussetzung dafür, daß die Musik zu einem den anderen gleichberechtigten Unterrichtsfach wird, liegt freilich in der Persönlichkeit des Lehrers, und wir können nur wünschen, daß wir recht viele echte Pädagogen vom Schlage Daubes haben und weiterhin heranbilden können. Dr. Carl Blessinger.

GEDENKSCHRIFT FÜR HERMANN ABERT, herausgeg. von Friedr. Blume. 8°, 190 S. u. 32 S. Beil. Max Niemeyer Verlag, Halle-Saale 1928.

Gleichsam eine Variationenreihe über das große Thema H. A.! Denn fast alle wenn auch noch so verschiedenartigen Arbeiten von Schülern aus den drei Abschnitten seiner Lehrtätigkeit stehen in irgend einer Beziehung zu des Meisters eigenen Werken oder Gedanken: der Wandel der musikgeschichtlichen Probleme (F. Blume), die geistigen Grundlagen der französischen Oper (H. Wichmann), die Oper Wagenseils und ihre Beziehungen zu Mozart und Gluck (W. Vetter), das Singspiel S. Sailers (H. Böttcher), Wort und Ton bei Palestrina (K. G. Fellerer) und Schütz (R. Gerber), das Verhältnis der englischen und französischen Suiten Bachs (G. Oberst), die Einheit der Beethovenschen Sonate (M.-A. Souchay) und der Schubertschen Sinfonie (E. Laaff), die Frage der Atonalität (P. Kleemann). Etwas außerhalb liegen nur die Untersuchungen über die ungarischen Spielleute des

Mittelalters (B. Szabolsci) und Das masurische Kirchenlied (K. Rattay). Für den Opernhistoriker kann ein Verzeichnis unbekannter braunschweigischer Musikalien (F. Hamel und A. Rodemann) von Bedeutung sein. — Noch viele „Variationen" wären möglich gewesen, so über die griechische Musik — um nur einen Komplex zu nennen —, bei der ungeheuren Vielseitigkeit Aberts, die sehr übersichtlich dargelegt wird durch eine Zusammenstellung seiner Schriften (E. Laaff), den Auftakt des Buches. Schließlich wird ein ausgezeichnetes Bildnis des Verstorbenen seinen Freunden eine liebe Erinnnerung sein. Dr. Marc-André Souchay.

Gesangspädagogisches:

BRUNO STRAUMANN: Gesang- und Musikunterricht in der Schule (Grundlagen und Ziele). 8°, 86 S. Basel, Verlag Helbing und Lichtenhahn 1928.

Es ist ein klug und erfahrungsreich geschriebenes Buch, keine Polemik gegen das, was ist und kein Himmelssturm um das, was sein sollte. Straumann beweist nur, daß er aufmerksam in der Welt umschaut und die Forderungen zahlreicher musikerzieherischer Reformer kennt. Hin und wieder unterläuft ihm ein Fehlschluß, allein, was mich am meisten stutzig macht, daß das Büchlein pädagogisch im Grunde recht veralteten Zielen zustrebt und daher auch in den Mitteln, sie zu erreichen, nicht mehr zeitgemäß ist. Das betrifft die Kapitel: Chor, Lehrerbildung, Improvisation, Stimmbildung und den Anhang. Einzelnes, wie z. B. das über „Liedstimmung" Gesagte, wirft bezeichnende Lichter auf die weltanschauliche Einstellung des Verfassers, der man, ohne ultramodern zu sein, nicht immer zustimmen kann. In manchen Dingen, so der Lehrerbildung, sind solch brennende Probleme zu lösen, daß jeder, der darüber schreibt, klar und eindeutig Stellung nehmen müßte; ansonsten er nur schadet, statt zu nützen. Trotzdem empfehle ich das Buch zum Lesen, es regt immerhin an, das ist wesentlich.

Heinrich Werlé-Leipzig.

A. GRETCHANINOFF: École du chant. Avec Textes Anglais, Français, Allemand et Russe. 4°, 81 S. Oxford University Press.

Das interessante Studienwerk bewegt sich seinem Werte nach in aufsteigender Linie. Schon bei den ersten Übungen, zur Erwerbung der Gesangstechnik, die ganz elementar gehalten sind, fällt die besondere Harmonik auf. Im zweiten Teil, zur Bildung des Gehörsinnes, werden Musikstücke geboten, die bei geringer Ausdehnung modern und originell sowohl die Intervallkenntnis, wie die gesangliche Stimmtechnik verwenden und ausbauen; der dritte Teil schließlich, zur Entwicklung des musikalischen Gefühls, bringt, breiter angelegt und in ansprechendem, oft modernerem Tonsatz, recht wohlklingende, erfindungsreiche, aber dabei einfache Vokalisen, alles in bequemem, mittlerem Stimmumfang. Das Stimmbildnerische selbst überläßt der Verfasser dem Lehrer, wie auch Musikalisch-Methodisches im übrigen unerwähnt bleibt; es wird lediglich das alte Intervallschema der romanischen Schulen zugrunde gelegt. Hierin sind die Grenzen des Werkes gegeben, das neuen und guten musikalischen Übestoff von individuellem Gepräge für den Gesang zur Verfügung stellt, in bezug auf allgemeinere Grundlagen der musikalisch-stimmlichen Ausdrucksschulung aber auf früherer Stufe verharrt. Daß die kurzen Anweisungen, soweit sie deutsch wiedergegeben sind, sprachliche Fehler enthalten, möchte immerhin auch angemerkt werden. Prof. Dr. Martin Seydel.

W. BITTERLING: Im Anfang war der Vokal. 8°, 50 S. Ed. Schmidt Verlag, Leipzig 1928.

Wohl weniger aus Kunstbegeisterung verfaßt, als um Reklame für den Verfasser zu machen. Es berührt peinlich, daß B. alle Methoden und Lehrer schlecht macht, als könnten sie nicht richtig singen, seinen eigenen Gesang und sein Werk aber in den Himmel hebt. Das Buch enthält manches Treffende, ja Geistreiche, aber auch viel Falsches und Unklares. B. hält es für kindlich, den Konsonanten bei der Tonbildung Wert beizulegen und weiß nicht, daß sie prachtvolle Sprungbecher für den Vokal sind. Er fängt mit der Bruststimme an (dann Mittel-, zuletzt Kopfstimme), obwohl der umgekehrte Weg vom Piano zum Forte, vom kleinen Register zum großen, leichter ist. Für jedes Register nimmt er besondere Resonanzräume an, als ob nicht bei jedem ersten Ton alle Körperhöhlenluft mitschwänge. Die Kopfstimme sitzt bei ihm im Hinterkopf (?). Die Mittelstimme in der Stirnhöhle (?). Verfasser widerspricht sich mehrfach. Einmal will er mit dem Verstande singen und lehnt „mitleidig lächelnd" die Stimmwissenschaft ab, die sich doch an den Verstand wendet; dann wieder will er nur mit der Seele singen. Er verwirft die „gymnastischen Druckversuche des Zwerchfells", die nur harten „Ansatz auslöschen" als schädlich; auf derselben Seite (45) sagt er, man sänge nicht mit dem Atem, sondern mit der Spannung. (Also doch Zwerchfell und Bauchmuskeldruck!) Dr. W. Reinecke.

A. WOLF: Gymnastik des Gesangapparates. 8°, 160 S. Verlag L. Doblinger, Wien-Leipzig 1927.

Dies Buch steht auf ungleich höherer Stufe. Es zeugt von großem Fleiß und tiefem Ernst und ist fesselnd geschrieben. Der Gedanke, alle Welt beim Unterrichten zuhören zu lassen, ist nicht glücklich; da ist ein solides Arbeiten undenkbar. W. beginnt mit dem offensten und schwersten Vokal A (Vollstimme von unten nach oben). Ich verfahre anders. Vielleicht hat aber ein Lehrer mit feinen Ohren auch so guten Erfolg. Leider habe ich bisher noch

keinen Wolfschüler gehört. Es ist ein Unsinn zu behaupten, das Falsett sei nicht verstärkbar und ruiniere die Stimme. Im Gegenteil! Es läßt sich bei guter Schulung sogar rucklos zur Mittel- und Vollstimme anschwellen und erleichtert das mühelose Hineingelangen in den Vollton sehr. Verfasser will das hohe C in der Faustkavatine mit Brust genommen wissen (statt wie richtig mit Mittelstimme!) Das ist eine künstlerische Entgleisung. Die zarte keusche Situation verlangt hier süße Mittelstimme, auch wenn der Sänger das C mit Vollton singen kann. Die Idee, einheitliche Namensbezeichnungen einzuführen, ist gut, aber nur teilweise gelungen. Der wundeste Punkt des Buches sind die trostlosen Gesichtsabbildungen am Schluß. Kann ein Sänger bei solch schlaff-welken, toten, falsch locker-entspannten Zügen schöne runde, feurige Töne singen? Unmöglich! Sobald der Lippentrichter (der eine innere Breitspannung nicht ausschließt) fehlt, können nur viel zu helle flache Töne entstehen. Dr. W. Reinecke.

SIMROCK-JAHRBÜCHER I. 1928, 8°, 166 S. II. 1929, 226 S., beide herausgegeben von Erich H. Müller. Mit Bildern, Faksimilien und Notenbeispielen. N. Simrock, Berlin.

Wir zeigen diese schönen, geschmackvoll ausgestatteten Jahrbücher, mit deren Herausgabe der bekannte Verlag eine künstlerische Gepflogenheit anderer großer Literatur- und Musikverlage aufgenommen hat, zusammen an, was insofern sein Gutes hat, als einige wichtige Aufsätze beider Jahrbücher inhaltlich zusammenhängen. So findet sich, wie sichs gebührt, an der Spitze von Bd. I von dem Herausgeber ein sehr lesenswerter Beitrag „Zur Geschichte des Hauses Simrock", der in Bd. II mit der ausführlichen Darstellung des Verlagsverhältnisses Beethoven-Simrock unter Beigabe der Briefe eine wertvolle Ergänzung erfährt. Es versteht sich von selbst, daß von den berühmten Komponisten, die mit Simrock in Verbindung traten, vor allem Brahms einige Aufsätze gewidmet sind. So schreibt Dr. P. Mies in Bd. I über Brahms Schaffensweise (Aus B.s Werkstatt), ein für den tieferblickenden Leser überaus wertvoller Aufsatz, der in Bd. II eine Art Fortsetzung in „Der kritische Rat der Freunde und die Veröffentlichung der Werke bei Brahms" findet. Wohl zum erstenmal bekommt man hier an Hand des zusammengefaßten, spärlichen Materials — Brahms pflegte seine Skizzen zu vernichten — eine Vorstellung von der eigentümlichen Arbeitsweise dieses Mannes. Über Brahms Opernpläne und seine instrumental-formale Einstellung zur Oper erfährt man Bedeutendes aus der auch menschlich tief berührenden Darstellung von Dr. A. Orel über das Verhältnis von Brahms zu Julius Allgeyer, dem schwäbischen Kupferstecher, jenem „vortrefflichen, stillen Freund", dem Brahms auch sein Verhältnis zur Kunst Anselm Feuerbachs verdankt. Endlich wird noch einiges aus Briefen Regers an den Verlag „über seine Bearbeitungen Brahmsscher Werke" mitgeteilt. — A. Dvořak, der Brahms seine Beziehungen zu Simrock verdankt, sind zwei Aufsätze gewidmet: in Bd. I der von O. Sourek über „Dvořaks Kammermusik", in Bd. II der von Prof. Dr. W. Altmann: „Dvořak im Verkehr mit Fritz Simrock" unter wesentlicher Beigabe des ausgedehnten Briefwechsels. Auch über Bruchs Verhältnis zu Simrock schreibt Altmann. In zahlreichen weiteren Beiträgen spiegeln sich die Beziehungen des Verlags zu neuzeitlichen Komponisten. So lesen wir in Bd. I einiges über W. Niemann und die Exotik (Dr. Steinitzer), ferner über das Schaffen Kletzkis, im 2. Bd. über das von Graener, Gal und Blumer sowie über „Modernes Liedschaffen" und „Reger und seine Mozartvariationen" (persönliche Erinnerungen von Fritz Busch), endlich im 1. Bd., etwas exponiert, über „Alte Lautenmusik" von Dr. H. D. Bruger. Beide Bände enthalten ferner ein Verzeichnis der wichtigsten neueren Verlagswerke und ihrer Aufführungen in den letzten ein bzw. zwei Jahren. Hinzu kommen noch interessante Bildbeigaben und, an der Spitze des 2. Bandes, ein Gedächtnisaufsatz aus der Feder von Generalkonsul C. Th. Plessing über die vor einem Jahr 89jährig verstorbene Clara Simrock, die Gattin Fritz Simrocks, deren Haus einst einen Mittelpunkt von Berliner Musikkreisen bildete. W. Weismann.

PAUL NETTL: Musik-Barock in Böhmen und Mähren, Beiträge zur böhmischen und mährischen Musikgeschichte. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn 1927.

Der bekannte Musikhistoriker der Prager deutschen Universität stellt zehn an verstreuten Orten erschienene Abhandlungen zur Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts zusammen, die von musikwissenschaftlicher und kulturhistorischer Bedeutung für die Sudetenländer sind. Bislang unveröffentlicht ist die Abhandlung „Die Prager Juden-Spielleutezunft". Aktenmäßige Belege und gelegentliche Notenbeispiele erhöhen die Anschaulichkeit. Dr. Paul Mies.
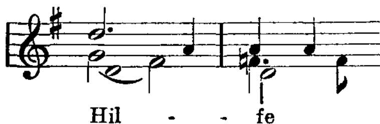
EDUARD MERTKE: Oktaventechnik des Klaviers. — Nach pädagogischen Erfahrungen bearbeitet und ergänzt von Willy Rehberg. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Mertkes Oktaventechnik gilt mit Recht als eines der besten Werke zur speziellen Pflege dieses wichtigen Teiles einer modernen pianistischen Technik. Deshalb beläßt Willy Rehberg mit gutem Grund dem ersten Teil des Werkes, der die rein technischen Vorstudien und Übungen enthält, seine alte Form. Dagegen ist es zu begrüßen, daß Rehberg sowohl den Etuden-Teil als auch die Beispielsammlung gründlich siebte. Er behielt hier nur die wertvollsten Nummern des Originals bei und fügte für

das Wegfallende mit reicher Kenntnis wertvolles Studienmaterial aus der neueren Literatur ein. Bei der Etudensammlung dürfte vor allem die reichere Ausstattung mit mittelschweren Etuden (von Zilcher, Frey u. a.) manchem willkommen sein. Die Beispielsammlung ist bis zum Klavierkonzert Ernst Tochs fortgeführt. So wird das alte Werk in seiner verjüngten Gestalt zu seinen alten Freunden neue gewinnen. C. A. Martienßen.

CONSTANZ BERNEKER. Der 46. Psalm, 4-st. mit Klavier(Orgel)-Begleitung. Der Auswahlchor. Sammlung alter und neuer Meister. Nr. 1 von: Chöre für Chorvereine, Kirchenchöre und Auswahlchöre höherer Schulen. Hrsg. von H. Martens und R. Münnich. Lahr (Baden), Moritz Schauenburg.

Dieser Psalm des Königsberger Musikers (1844 bis 1906) hätte ruhig seinem sonstigen Schicksal überlassen werden können, denn er ist im Grunde genommen schwächliche Musik, die gerade für unsere Zeit weiter keine Daseinsberechtigung hat und ungleich besseren Neuerscheinungen den Weg erschwert. Was soll dieses zufriedene Musizieren ohne höheren geistigen Schwung, welch gemütlicher Liedertafel-Gott auf S. 7, man kann ihm ruhig auf die Schulter klopfen und mit ihm Schmollis machen. Oder es sei ein Beispiel dafür gegeben, daß der Komponist die Sprache der Musik im Sinne der Meister gar nicht versteht. Da heißt es gleich am Anfang, daß Gott eine Hilfe in allen Nöten sei. Man höre nun Folgendes:



Dieser auch musikalisch unbegründete Ton f verneint die Hilfe so unzweideutig, daß man sich besser auf diesen Bernekerschen Gott nicht verläßt. Guter Satz, leidliche Melodik und Anständigkeit der Gesinnung berechtigen noch lange nicht, von Meisterchören zu reden. — s.

FRANZ BACHMANN: Miserere (op. 7) und Psalm 100 (op. 8), beides für achtstimm. Chor. Verlag Birnbach-Berlin.

Der durch eine lateinische Vokalmesse bekannt gewordene Schriftleiter der „Kirchenmusik", Pfarrer Dr. Bachmann, gibt in seinem Miserere ein eindrucksvolles, wirklich vokal empfundenes und daher klangschönes, knappes Chorstück, das in einem feierlichen katholischen Gottesdienst die sinngemäßeste Verwendung finden dürfte. Der Einfluß der besten altitalienischen a cappella-Meister ist bei diesem Werk — wahrlich nicht zu seinem Schaden — durchzuspüren. — Die Vertonung des ach so oft komponierten hundertsten Psalms wirkt längst nicht in demselben Maße zwingend. Zweifellos trägt die Wahl der durch allzu häufigen Gebrauch leider abgegriffenen Textworte mit die Schuld an der etwas matten Auffassung mancher Stellen, wie z. B. „Seine Gnade währet ewiglich". — Man fragt sich, warum ohne wirkliche Notwendigkeit immer wieder die gleichen biblischen Gemeinplätze (vorzugsweise des Alten Testaments) vertont werden, während ein dringendes Bedürfnis nach wirklich evangelischer Kirchenmusik zum Himmel schreit. Domorganist Zillinger-Schleswig.

LUCA MARENZIO. Villanellen für drei Stimmen. Hrsg. von Hans Engel. Heft I, Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag.

In das Gebiet des frühbarocken Gesellschaftsliedes führt diese Ausgabe eines der besten Marenzio-Kenner. Kleine dreistimmige Kostbarkeiten, von unbeschreiblicher Anmut des Klanges und unerhört schmiegsamer Deklamation. Die beigegebene Übersetzung wahrt sie recht gut. Der Ausdruck ist aus dem rhythmischen Bild (dem meist eine ganz einfach periodisch gegliederte Liedmelodie als Substanz zugrunde liegt) fast mit Händen zu greifen. Bei aller Schönheit sind die 10 Lieder verhältnismäßig leicht ausführbar. Also frisch gesungen! Prof. Dr. J. Müller-Blattau.

ERNST ROTERS: Trio für Violine, Violoncell und Saxophon, Werk 26b. N. Simrock, Kommissionsverlag, Leipzig.

Warum ist Roters in diesem Trio so wenig ehrlich? Warum postiert er sich darin, einem Fakir gleich, auf ein nägelstarrendes Ruhebett? Seine in sauberer Autographie erschienene Partitur wirkt äußerlich wie ein flackerndes futuristisches Tapetenmuster. Überall blickt bei Roters gesunde natürliche Veranlagung durch, aber mit einer gewissen kalten Lust macht er seine Arbeit durch diese fast ununterbrochene motorische Wühlerei zuschanden. Seine sensationell aufgemachte Musik zeigt sich thematisch überlegt, wenn auch die Themen an sich bei aller Geschwätzigkeit durchaus nicht zu überzeugen vermögen. Ein Trio kann man das lediglich durch Einbeziehung des Saxophons interessante Werk wohl kaum noch nennen, denn die großen Strecken von Tripel- und Quadrupelgriffen in den orchestral geformten Streichern legen jede Triowirkung lahm. Curt Beilschmidt.

SIGFRID WALTHER MÜLLER: Sonate (E-dur) für Flöte und Klavier op. 2 und Sonate (D-Dur) für Klavier und Violine. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Beide Sonaten empfehlen sich durch ihren frischen musikantischen Zug. Eine gewisse Unbekümmertheit spricht sich darin aus, die aber nicht unsympathisch ist. In der Flötensonate ist die Harmonik oft etwas planlos schweifend, aber sehr farbig. S. W. Müller hat sich allerlei Debussysche Eigenheiten, wie Akkordparallelen, Ganztonbildungen

und dgl. — vielleicht angeregt durch seinen Lehrer Karg-Elert — angeeignet. Die Violinsonate, die „dem Frühling 1924" gewidmet ist, zeigt wesentlich klarere, zielbewußtere Gestaltung; mancher der rhythmisch scharfkantig geführten Melodiezüge erinnert an Hindemith, der besonders aus der Coda des Finales hervorlugt. Alles in allem eine sehr erfreuliche Musik, an deren Ursprünglichkeit die Spieler viel Vergnügen haben werden.

Dr. H. Kleemann.

J. PH. RAMEAU. Fünf Konzerte für Cembalo, Geige und Gambe. Für Klavier mit Streichorchester bearbeitet von Walter Rehberg. Steingräber-Verlag, Leipzig.

Zur Besprechung liegen vorläufig nur die Konzerte in C-Moll und G-Dur vor. — Über Rameau's Kunst etwas im besonderen zu sagen, erübrigt sich; denn schon ein flüchtiger Blick in diese Partituren genügt, um sofort Musik edelster Art, klarster Linienführung, energischen, teilweise sogar opernhaften Charakters festzustellen. In einer breiten, mit größter Genauigkeit zugeführten, in Deutsch, Englisch und Französisch vorliegenden Vorrede nimmt Rehberg Stellung zu dem Für und Wider seiner Arbeit. Die Schwierigkeit, die Originale in ihrer Triobesetzung klangwirksam aufzuführen, hat den Herausgeber zu dieser neuen Fassung für Klavier und Streichorchester veranlaßt, und man darf der sauberen, gewissenhaften, von eingehendem Literaturstudium zeugenden Arbeit nur Dank wissen. Die Vollgriffigkeit der Gambe wird von ihm durch das Kammerstreichorchester, in dem Tutti und Soli wohlabgewogen mit einander wechseln, reich ersetzt, wie ja auch der Ersatz des Cembalos durch das klanggesättigtere Klavier notwendig wurde. Die feinabgetönte, mit Sachverständnis geschaffene Instrumentation verdient viel Lob. Sie klingt prächtig und abwechselungsreich. Freilich rate ich bei der „Maximal-Besetzung" der ersten Violinen unbedingt zu vier Spielern, da der Klang von nur drei ersten Geigen sich nicht genügend „paart". Bei den zweiten Violinen kann man eher mit drei Spielern rechnen, ich empfehle aber auch hier vier zu beschäftigen, da ja der Klangcharakter der zweiten Geigen infolge der den Zuhörern abgewandten Schallöcher ein wesentlich anderer, dadurch nicht ganz so ausdrucksvoller ist. (In der häufig zu schwachen Besetzung der zweiten Violinen — von den Bratschen gar nicht zu reden — liegt der Hauptfehler vieler Orchesterkörper. Man sollte hier auf alle Fälle aus oben angeführtem Grunde auf die gleiche Zahl von Spielern wie in den ersten Violinen zukommen). Auch was Rehberg über die Aufstellung des Klangkörpers und seine Direktion sowie über die dynamische Gestaltung des Rameauschen Kunstwerkes sagt, enthält für die einzelnen Ausführenden viel des Interessanten und Belehrenden und dient sehr zum Verständnis des Ganzen. Erfreulich ist auch neben vielem anderen, daß der Herausgeber auf alle das Notenbild belastende Phrasierungsbogen verzichtet, an deren Stelle das Atmungskomma tritt. Für die Bezeichnung der Streichstimmen zeichnet Konzertmeister Max Kergl verantwortlich. Auch seine liebevolle Arbeit ist mit feiner Sachkenntnis und Geschmack vorgenommen und wird bei der Ausführung gute Früchte ernten. — Den ernststrebenden Orchestervereinigungen (wir haben die Heranbildung solcher Studierkörper in unserer bis zur Lächerlichkeit verjazzten und unter der Tyrannei des Bizeps stehenden Zeit doppelt nötig!) seien Rehbergs sorgfältige Bearbeitungen warm ans Herz gelegt. Curt Beilschmidt.

HANS GÁL: Sonate für Violine und Klavier op. 17. N. Simrock, Berlin-Leipzig.

Ein klangschönes Werk, das in seiner ganzen Haltung, insbesondere auch in der Bevorzugung der „gemischten Stimmung", durchaus romantisch ist. In breitem Pathos hebt der erste Satz an, eine leichtbeschwingte Tanzepisode schafft einen wirksamen Gegensatz. Der zweite Satz, ein phantastisches Allegretto, atmet Sommernachtstraumstimmung. Im Finale sind verschiedene heterogene Elemente nicht ganz verschmolzen, es trägt improvisatorische Züge. Durch thematische Rückbeziehung auf den ersten Satz wird die innere Einheit hergestellt.

Curt Beilschmidt.

OTTORINO RESPIGHI: Concerto in modo misolidio per pianoforte e orchestra. Bote und Bock, Berlin.

Die einleitende, vom Soloklavier vorgetragene pathetisch-deklamatorische Kadenz ist charakteristisch für das ganze, klanglich sinnenfrohe, harmonisch aber nicht einheitliche Werk, da der durch die alte Tonart bestimmte Predigerton im wesentlichen auch im zweiten und dritten Satz vorherrscht. Die vorliegende, durch den Komponisten besorgte Bearbeitung für 2 Klaviere, bietet in ihrer Vollgriffigkeit Gelegenheit zu großer Klangentfaltung und zu mystischem Stimmungszauber.

Heinz Schüngeler.

AUGUST HALM: Serenade in a-moll für Streichquartett. Vier Tänze und nächtlicher Marsch für Klavier. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Diese im musikalischen Hausgärtlein (für die deutsche Jugend und die Singgemeinde angelegt von W. Hensel) erschienene Kleinkunst enthält viel Erfreuendes. Es ist gute, freundliche, sommerluftdurchflutete Musik nach Muster etwa eines Telemann oder Keiser und bildet in ihrer Behaglichkeit einen willkommenen Gegensatz zum krassen Tempo unserer so nüchternen Zeit. Die sauberen, mit mancherlei harmonischen Reizen ausgestatteten Sächelchen werden unserer Jugend Freude machen, denn sie sind ehrliche Feinarbeit. Freilich muß man etwas Sinn für solche Zartheiten haben.

Curt Beilschmidt.

Kreuz und Quer

Warum ist Peter Gasts „Löwe von Venedig“ nicht wieder aufgeführt worden? / Von Dr. Ernst Wachler

Peter Gasts Hauptwerk, die komische Oper Der Löwe von Venedig, an der Friedrich Nietzsche innigsten Anteil nahm, um deren Förderung und Durchsetzung er sich lange bemühte, ist 1891 in Danzig, dank des Eifers von Dr. Fuchs — Leiters des Konservatoriums — am Stadttheater viermal mit Erfolg aufgeführt worden. Dr. Fuchs hatte selbst einen thematischen Leitfaden für das Werk verfaßt (bei C. G. Naumann, Leipzig). „Es enthüllte sich,“ so schrieb die Neue Züricher Zeitung, „eine Musik von spitzenartiger Feinheit, für die die Zeit wohl noch nicht gekommen war.“ Der Klavierauszug, dessen Druck Elisabeth Förster-Nietzsche durch eine großherzige Spende ermöglichte, erschien Ende der neunziger Jahre (bei Friedrich Hofmeister, Leipzig). Peter Gast, durch seine Teilnahme an der Arbeit des Weimarer Archivs, durch die Entzifferung des Nachlasses des 1900 heimgegangenen Meisters ein Jahrzehnt lang, bis 1908, fast völlig in Anspruch genommen, dabei ganz Gelehrter und Künstler, selbstlos und ungewandt, bemühte sich, nach den schlimmen Erfahrungen, die er damit in seiner venetianischen Epoche — in den achtziger Jahren — gemacht hatte, keineswegs um eine weitere Bühnenlaufbahn seiner Oper. Dazu kam, daß er an einer neuen Instrumentierung arbeitete, die, wie er mir schrieb, „seinem verfeinerten Klangsinn entsprach“.

Ich lernte Peter Gast, der seit 1898 Mitarbeiter einer von mir herausgegebenen Zeitschrift war, 1902 in der Villa Silberblick zu Weimar, im Hause Elisabeth Förster-Nietzsches persönlich kennen und blieb mit ihm bis 1906 in ununterbrochenem Verkehr. Stücke aus dem „Löwen“ hat er mir öfters in seiner Wohnung (in der Meyerstraße, später, als er sich verheiratete und einen Hausstand gründete, in der Inneren Erfurter Straße) vorgespielt; während mir seine „Provençalische Hochzeit“ fernblieb und ich seine wundervollen Lieder, Vertonungen von Heine, Raumer, C. F. Meyer und anderen, die jetzt in einigen Konzertsälen auftauchen (erschienen bei Fr. Hofmeister, Leipzig) erst später kennen und schätzen lernte. Der Eindruck der graziösen, einschmeichelnden Opernmusik, die von Chopin herkam, voll Rhythmus und Melodik, im Tanz wurzelte, ganz Leichtigkeit, Anmut und Wohllaut war und in ausgesprochenem Gegensatz zu der Musik Richard Wagners stand mit ihrer „unendlichen Melodie“: der Eindruck dieser Musik war so groß, daß ich ihn bat, die Musik zu dem Frühlingsspiel „Walpurgis“ zu schreiben, mit dem im Juli 1903 das Harzer Bergtheater bei Thale eröffnet wurde; eine Bitte, der der Tonsetzer trotz der Kürze der Zeit nachkam; die Musik ist denn auch 24mal mit vielem Erfolg vor einem tausendköpfigen Publikum zu Gehör gebracht worden[1]).

Im Herbst 1918, vor dem Ende des Krieges, nahm der Tod dem Unermüdlichen die Feder aus der Hand. Die unvollendete neue Instrumentierung des „Löwen“ lag in Annaberg, wo Gast als Erbe des väterlichen Hauses seine letzte Heimstatt gefunden hatte. Die Witwe wußte mit dem kostbaren Schatze nichts rechtes anzufangen. Intendant Hagemann in Wiesbaden hatte sich um die Oper bemüht; 1919 nahm, auf meine Anregung, das Heidelberger Stadttheater durch Johannes Meißner das Werk an, nachdem Musikdirektor Paul Radig auf Grund des Klavierauszuges geurteilt hatte: diese Musik würde ein erlesener Genuß für sein Orchester sein. Ähnlich wie er, gaben auch H. R. Francé, Karl Goepfart, Curt Hetzel ihr Urteil dahin ab, daß die Oper ein Meisterwerk sei. Allein eine Aufführung in Heidelberg scheiterte daran, daß von der Witwe die zweite Instrumentierung nicht zu erlangen war (die Partitur sollte sich zuletzt in Böhmen befinden), daß die Vollendung, zu der sich Karl Goepfart in Potsdam, als ein Peter Gast nahestehender Tonsetzer, erboten hatte, aus Mangel an Zeit und Mitteln, nicht zustande kam, und daß das Stimmenmaterial nicht beschafft werden konnte. Denn das in

[1]) Die Erinnerungen an diese Vorgänge habe ich in der Peter Gast-Novelle „Der verzauberte Musikant“ (Verlag Otto Paulmann, Wernigerode) festzuhalten gesucht.

Danzig benützte Material der ersten Instrumentierung war verloren. Zur Herstellung des kostspieligen Materials nach der neuen Instrumentierung hätten auch Mittel gehört, die das Heidelberger Stadttheater nicht von sich aus hätte stellen können. So kam es, daß das Lieblingswerk Friedrich Nietzsches, das unzweifelhaft, mit seinem Text nach Cimarosas „Heimlicher Ehe", schon als Theaterstück ein Meisterwerk ist, bisher nicht abermals auf der Bühne erschien, um so mehr, als der Neid der Fachgenossen ihm den Weg versperrt.

Und dennoch muß Peter Gasts „Löwe von Venedig" seine Auferstehung feiern! Er ist so wenig wie Cornelius' „Barbier von Bagdad" — dessen Musik der sonst so bescheidene Gast als dürftig neben der seinigen empfand — veraltet; im Gegenteil! Er ist Vorläufer einer neuen Art von Musik: Wegbereiter des Mozartischen Kunstideals, des Ideals göttlicher Leichtigkeit, das uns im Zeitalter der Schwere und Massenhaftigkeit verlorengegangen ist. Er gleicht der himmelansteigenden Lerche, deren jubelnder Gesang, bei aller Schlichtheit, die Welt verklärt. Bei dem Mangel an guten deutschen komischen Opern ist es eine unverzeihliche Unterlassungssünde, diesem Werke nicht zur verdienten Anerkennung zu verhelfen. Insbesondere die Weimarer Bühne sollte es sich zur Ehrenpflicht rechnen, unter den Augen der greisen Schwester des Philosophen dem Meisterwerk Peter Gasts die Geltung vor der europäischen Öffentlichkeit zu verschaffen, die ihm gebührt. Und wenn sich Weimar versagt, sollte nicht, bei dem obersächsischen Tonsetzer, für die Dresdner Oper eine Aufgabe erstehen? Die große Gemeinde der Verehrer Friedrich Nietzsches hat hier Gelegenheit, eine alte Schuld zu begleichen und an der einsamen, von der Not des Lebens bedrängten Witwe des Künstlers das wieder gutzumachen, was eine verständnislose Mitwelt ihm vorenthielt.

Den gegenwärtigen Rekord hinsichtlich Wagner-Lästerung

dürfte der „bedeutende" Berliner „Philosoph" Ernst Bloch geschlagen haben und zwar in dem „Rettung Wagners durch Karl May" betitelten Aufsatz des Januarheftes der Musikzeitschrift „Anbruch", mit dem sich diese denn auch selbst das Kainszeichen aufgedrückt hat. Der Mann spritzt förmlich von Gift, das er nun aber in einem so schauderhaften Deutsch von sich gibt, daß man den Sinn der Worte oft erraten muß und man dem Herrn zunächst zu sagen hat, er möchte erst die Sprache Richard Wagners beherrschen lernen. Und ach, wie witzig ist dieser „Denker", um dessen Phantasie ihn ein 3 Groschen-Brecht beneiden könnte; wie weiß er so geistreich zu plaudern von Wagners „Kitschmythologie, Traumkitsch", seinem „Wachsfigurenkabinett", das einem „Klara Ziegler-Museum" gleichkommt, seiner „Fettmusik" usw., die man „kindlich und proletarisch entgiften" müsse, allerdings erst dann, wenn man „die liebe Leiche mit Essig gewaschen" habe. Dann sei sie, Wagner nämlich, für die Kolportage, in der seine eigentlichste Rettung bestehe, frei, für Jahrmarkt, Zirkus, Rummelplatz. Und poetisch schwingt sich des „Philosophen" Seele aus in den blühenden Worten: „Waldvögelein singt sein Ansichtskartenlied, Siegfried zieht durchs wilde Kurdistan, Berg- und Talbahnmusik klingt unter Walhall, das Vorstadtkinoplakat reicht mit grellsten Szenen, pastösen Schicksalen auf die Bühne (sic) — man merkt die Absicht und ist nicht verstimmt." — Auch wir, Herr Bloch, merken die Absicht und sind nicht verstimmt, nur schämen wir uns im Namen von Männern wie Levi, Weininger u. a., die leider gezwungen wären, in Ihnen wenigstens den Stammesgenossen anzuerkennen. Hoffentlich gibt es aber auch heute noch zahlreiche Juden, die Ihnen die Türe weisen. Nicht allein Wagners, sondern auch Ihres Kauderwelschs wegen!

Deutschland nun auch in Amerika durch „Jonny spielt auf" bloßgestellt!

Nach Paris nun auch Neuyork! Ja ja, wir können uns sehen und hören lassen mit unserer neuen, in Deutschland erfolgreichen Kunst! Früher gereichte, was von unserer Musik ins Ausland gelangte, Deutschland zur höchsten Ehre, heute aber erregen wir das Gelächter in einem

Maße, daß dem Verbohrtesten die Augen aufgehen könnten, wie tief wir im künstlerischen Ansehen gesunken sind. Freilich, auch hier weiß die heutige Presse einen Ausweg: man schweigt mit verschwindenden Ausnahmen die Niederlagen, die z. B. „Jonny" sowohl in Paris wie nun auch in Neuyork erlitt, glattweg tot, schon deshalb, weil man sich in seinen Hurra-Kritiken selbst ohrfeigen müßte. In Leipzig, der glorreichen Jonny-Stadt, war nicht eine Zeile über den Pariser und amerikanischen Mißerfolg zu lesen, die 25. Aufführung hingegen — denn selbst damals hatte man noch nichts gemerkt — wurde von einer Zeitung sogar mit einer Art Extrablatt gefeiert. Dasselbe Blatt — es ist dieses Mal die Neue Leipziger Zeitung — besitzt dabei einen Jazz-Spezialisten, der sogar Lehrbücher über dieses edle Gewächs schreibt und in Extase gerät, wenn nur der Name Jazz an seine Ohren dringt, und ach, wie muß es ihm um diese seine Ohren klingen, wenn er sich die Neuyorker Kritiken gerade über das Jazz-Kapitel seines Jonny zu Gemüte führt. Denn darüber werden wir in Deutschland und selbst in der einstigen Musikstadt Leipzig einig sein, daß sich erste amerikanische Musikkritiker auf Jazz besser verstehen als selbst Leipziger „Spezialisten".

Indessen, die Angelegenheit hat einen tieferen Hintergrund, als daß wir sie in Beziehung zu ephemeren Leipziger Größen bringen wollen. Wie denkt der Amerikaner über deutschen Jazz? Er findet ihn, kurz gesagt, lächerlich. Doch hören wir einige Stimmen. Die Newyork American schreibt: „Den Rassencharakter des Jazz, seine Farben, seine pulsierende Vitalität, scheint Krenek überhaupt nicht zu kennen. Es mißlang ihm, Jazz zu schreiben. Statt dessen gibt er das, was Deutsche für Jazz halten." Im Herald Tribune schreibt Lawrence Gilman: „Herr Krenek ist zweifellos ein praktischer Mann, der weiß, wie der Wind weht. Nicht jeder kann den „Rosenkavalier" oder die „Amore di tre re" (Oper von Montemezzi) komponieren, wohl aber jene Art Jazz, die Europa für den wirklichen hält. Da Krenek für Europa schrieb, brauchte er als Jazzmaestro nicht an Lopeland oder Gershwin heranzureichen. Er brauchte nicht besser zu sein, als er ist, und das ist zweitklassig. Der Jazz von Jonny ist eine traurige Angelegenheit, zahm und unerfahren. Aber es steht noch schlimmer um Jonny. Er ist mit der langweiligen Partitur ein niederschmetterndes Allerlei von reizlosem Jazz und Anleihen bei den Modernisten von gestern, nämlich jenen atonalen Klischees, die heute jeder praktische Komponist mit geschlossenen Augen fabrizieren kann. Gruenbergs Negerspirituals, Puccini und Jazz werden in einem Gemisch verarbeitet, und zwar mit keinem eindrucksvolleren Ergebnis als einer überheblichen Musik, die weder pointiert, charakteristisch noch kurzweilig ist. Oft scheint die Partitur amateurhaft. Kraft und Lebhaftigkeit, die man erwarten durfte, ließ das enttäuschende Werk vermissen." Nahezu die ganze Neuyorker Presse ist vernichtend. Den vollberechtigten Hohn Gilmans, des angesehensten Musikkritikers der Hauptstadt, möge man sich noch besonders zu Gemüte führen; es heißt da lakonisch: „Africanus triumphans — Jonny, Jonny über alles!"

Also so stehts um das Ansehen der heutigen deutschen Musik, soweit es sich um ein in Deutschland beispiellos erfolgreiches Werk wie „Jonny" handelt. Jeder dieser Sätze ist ein Keulenschlag auf den heutigen deutschen Musik- und Theatergeschmack, die „führende" deutsche Presse noch im besonderen. Jonny, Jonny = Deutschland, Deutschland über alles! War's nicht akkurat so? Und wer nicht in diesen Song mit einstimmte, konnte es erleben, lächerlich gemacht zu werden. Beweise? Als München, fast die einzige Stadt, die sich an der deutschen Blamage nicht beteiligte, das Werk an ihrer ersten Kunstanstalt nicht zur Aufführung brachte, machten sich die Leipziger Neuesten Nachrichten über die Münchener lustig: Jonny, Jonny über alles, Jonny über deutsche Ehre! Unterdessen hat sich Jonny natürlich erledigt, dafür ist aber die Drei-Groschen-Oper Trumpf und das gleiche, tief beschämende Spiel wiederholt sich, bis wieder irgendeine andere schmutzige Sache die jetzige ablöst.

Über den deutschen Jazz in der Beurteilung wirklich Sachverständiger ein paar Worte. Man sieht, daß man sich über ihn lustig macht. Warum? Weil man ohne weiteres erkennt, daß es nichts weiter als mehr oder weniger schlechtes Ersatzfabrikat ist. Jazz ist in Amerika beheimatet und ganz und gar nicht zufällig gerade dann in Erscheinung getreten, als Amerika nicht mehr auf Europa, sondern auf sich selbst hörte. Alles aus einem bestimmten Boden

Gewachsene oder besser, einem besonderen Seeleninhalt Entsprungene läßt sich nun anderwärts lediglich künstlich anpflanzen, so wenig echte Wiener Walzer in Neuyork oder Sidney wachsen können. Hat man nun nicht die künstlerische Kraft, etwas anderwärts Bodenständiges in dem Sinne umzubilden, daß man es mit stärkster eigener künstlerischer Kraft geradezu neuschafft — und das vermochten frühere deutsche Komponisten Fremdem gegenüber —, so sieht der Bodenständige nur das Fehlende in der fremden Produktion und betrachtet sie mit Recht als schlechten Ersatz, er hat auch das Recht, sich darüber lustig zu machen, wie ein Chinese über deutschen, für ihn ungenießbaren Tee. Und daran wird auch Hr. Sekles mit seiner „berühmten" Frankfurter Niggerblut-Fusion nichts ändern. Ja ja, eine höchst nachdenkliche Sache der künstlerische Jonny-Mißerfolg in Neuyork, und zwar, nochmals gesagt, vor allem deshalb, weil dieses Werk einen fast beispiellosen Erfolg in Deutschland hatte. Nur deshalb hat das Werk Wichtigkeit und symptomatische Bedeutung, sein Erfolg sagt weit mehr über den heutigen kulturellen Zustand in Deutschland aus als über den ja schließlich ziemlich gleichgültigen Krenek. Das ist's, was sowohl den Franzosen wie den Amerikaner in eigentümlichstes Erstaunen setzt, er sagt sich: So siehts also in breitesten Kreisen Deutschlands aus: Jonny, Jonny über alles!

Ein neues Gesetz für Majestätsbeleidigung

Natürlich handelt es sich um keine Majestäten, denn diese gibt es als solche ja nicht mehr, es handelt sich auch um kein Gesetz, nicht einmal eine Verordnung, darum aber geht es, daß heute niemand mehr ungestraft etwas Scharfes gegen die moderne Musik und moderne Komponisten sagen darf, wenn er nicht Gefahr laufen will, im „Anbruch", dem Verlagsblatt der Universal-Edition, angeprangert zu werden. Und insofern handelt es sich eben doch um eine Art Gesetz für Majestätsbeleidigung, die Majestät hat gewechselt, es ist die moderne Musik atonaler Richtung. Wer also z. B. schriebe, diese Musik sei nichts als kindisches Lallen entgleister Gehirne oder derartiges, und es kommt irgendeinem „Anbruch"-Spitzel zu Gesicht, wupps, findet er sich in einer der nächsten Nummern des Verlagsblatts „neu gedruckt", in zweiter Auflage, und soll sich pflichtschuldigst schämen, vor allem aber sich fortan in acht nehmen. Die Sache ist zwar unendlich lächerlich, denn an das „Verbot" der dürren Anbruch-Männer wird sich hoffentlich nicht der bescheidenste Provinzkritiker kehren, aber man erkennt einerseits das Bestreben, einen Terror auszuüben, andererseits aber auch, daß diese Art Musik auf dem letzten Loch pfeift.

Noch etwas Weiteres ist aber bezeichnend und hier hört soweit die Gemütlichkeit auf: die gleiche Zeitschrift wagt im gleichen Heft über Richard Wagner — s. nebenan — das Gemeinste zu drucken, was jemals über ihn geschrieben wurde, d. h. größte deutsche Meister werden Schmutzianen vogelfrei überlassen, der heutige Retorten-Homunculus Schönberg z. B. wird aber zu einer unverletzlichen Majestät gemacht. Es sieht schon fast so aus, als sollte der deutschen Rasse der Krieg erklärt oder doch der Mund verbunden werden, oder, geschäftsverständiger ausgedrückt, gerade denjenigen Opernwerken im deutschen Spielplan das Wasser abgegraben werden, die denen der Universal-Edition noch am meisten im Wege stehen. Trotzdem, meine Herren von der U. E., machen Sie sich doch nicht vor aller Welt lächerlich!

Die Atonaliker flüchten in den Rundfunk

Seit die atonale Musik — wir wollen es ruhig bei dieser Bezeichnung lassen, obwohl sie auf die betreffenden Vertreter heute fast wie das bekannte rote Tuch wirkt — seit also die atonale Musik in den Konzertsälen entweder unzweideutiges Befremden, Heiterkeit oder auch grimmigen Unwillen erregt, deshalb auch fast einer nach dem andern dieser Komponisten die mit verrosteten Nägeln geladene Flinte ins Wasser wirft, wo es am tiefsten ist, seither haben die orthodoxen Musikatheisten keine goldigen Tage mehr. Was wunder, wenn man sich hinter den atonalen Ohren kratzt und auf Abhilfe sinnt, zumal die Leute auch nicht mehr auf das atonale Lobgestammel der Da-Da-Presse hören und sie lachenden Auges beiseite legen. Zwar wurde

letzten Herbst in Berlin noch mit dem Mut der Verzweiflung, d. h. eben des miserabel gehenden Geschäfts, von drei Koryphäen des winzigen Atonalitäts-Inselchens ein Sturm bis in die heiligsten Räume eines großen Zeitungskonzernes gemacht, damit ein einst atonal, jetzt aber tonal tanzender Kritiker wieder zur atonalen „Ordnung" gerufen werde. Die Herren Hindemith, Weill und Schreker werden aber sicher die Erfahrung gemacht haben, daß mit derartigen Revolver-Attentaten — wie kläglich feige übrigens, drei gegen einen! Aber echt modern feige! — selbst wenn sie in einem Einzelfall ihren erbarmungswürdigen, traurigen Zweck erreichen würden, nicht viel getan ist, vor allem das Geschäft nicht besser blüht. Denn ob ein Kritiker Totgeburten mit Flöten oder Knochenklappern bestatten hilft, bleibt sich heute ganz gleich, da die Leute wieder zwischen toter und lebendiger Musik unterscheiden gelernt haben. So mußte also etwas anderes gefunden werden und siehe da, bald hatten sie in ihrem glühenden Geschäftseifer auch etwas gefunden. Wenn die Leute, so wir erklingen, aus den Konzertsälen flüchten oder, noch verabscheuungswürdiger, gar nicht mehr hineinzubringen sind, so sollen sie an anderer Stelle uns trotzdem nicht entgehen, und zwar — am Rundfunkapparat! Es soll uns auch so weit gleichgültig sein, ob sie abhängen und empörte Briefe an ihre Sendestation schreiben, wenn wir nur ihr Geld haben. Das ist die Hauptsache; die Ätherwellen sind zudem sehr geduldig, das Zischen der Zuhörer geben sie nicht wieder. Einen Trick müssen wir aber anwenden, sonst ist die Sache zu durchsichtig. Und dieser Trick war bald gefunden und mit ihm auch ein Sendedirektor, der die Angelegenheit in die Hand nahm. So natürlich es ist, mags geheißen haben, daß die betreffende Musik den akustischen Bedingungen des Rundfunks entgegenkommt, noch viel natürlicher ist es, daß wir Atonaliker die einzigen Komponisten sind, die diese Bedingungen kennen und zu erfüllen wissen, was, nochmals natürlich, den Leuten nicht gesagt wird. Wir sind nun eben einmal da die allernächsten bei der Futterkrippe, und honny soit, der überhaupt denkt.

Kurz, lediglich atonale Komponisten erhielten von der Reichsfunkstelle den offiziellen Auftrag, ausgezeichnet bezahlte Rundfunkmusik zu schreiben, nämlich bis dahin Schreker, Hindemith, Weill, Hauer, Toch und Butting(?). Die erste Sendung, eine Suite von Schreker, ist auch bereits erfolgt, sämtliche deutschen Sender — mit Ausnahme von München, das auch hier wieder Lunte roch — nahmen die Sache in Empfang, um die übliche moderne seelenlose „Bewegungsmusik" weiterzugeben. Von den 15 Millionen Hörer, die sich den ersten Satz angehört haben, sollen es am Schluß noch 1500 gewesen sein, das einzige, was wir nicht so ganz sicher verbürgen können! Denn letztere Zahl scheint uns nämlich zu hoch gegriffen!

Es ist also immer wieder das gleiche: Eine winzige Minderheit, die für die Allgemeinheit nicht einmal als solche Bedeutung hat, weiß sich unverfroren dort hinzustellen, wo es etwas zu holen gibt, und versucht nun gewissermaßen zu diktieren. Nicht ein einziger anders gearteter deutscher Komponist ist eingeladen worden, es findet auch kein Wettbewerb für geeignete Rundfunkkompositionen statt, nein, der Klüngel braucht sich nicht einmal besonders zu bemühen, den Seinen gibts der Herrgott, der in Deutschland als atonal ausgegeben wird, im Schlafe. In welchem anderen Lande wäre etwas Derartiges möglich wie in Deutschland?

Der seines unbefugten Schmuck-Doktortitels beraubte

Hr. Aber hat einen erneuten, uns wiederum vorenthaltenen Privatdruck erscheinen lassen, in dem er seinen geduldigen Lesern zu beweisen sucht, daß die Titelangelegenheit die Harmlosigkeit selbst gewesen sei, er nun allerdings — die Sache ist einfach zum Biegen — den Titel „et mus." kassieren und die Firma nunmehr „Dr. phil. (mus.)" nennen müsse. Das sei doch eine Kleinigkeit, die Parenthesen nämlich, er nehme es in derartigen Kleinigkeiten nicht so genau, es käme doch nicht darauf an, ob man mit dem eingeklammerten Titel den ersten genauer bezeichnet, mit den stolz geführten et mus. aber einen ganz neuen Titel dem ersten beifüge. Nur schade, daß sowohl die philosophische Fakultät in Berlin wie die Staatsanwaltschaft in Leipzig ganz anders darüber denken und die letztere Herrn Aber gerichtliche Bestrafung androht, wenn er auch ferner, nachdem jedes Vorschieben von Unkenntnis sich erledigt habe, den Doppeltitel

führe. Ebenso reizend ist es auch, wie sich der Enttitelte wiederum als Lügner entpuppt. Um sich als die Ehrlichkeit selbst aufzuspielen, führt er aus, er selbst hätte an die Berliner Fakultät geschrieben. Das wissen wir ein bißchen besser. Die Staatsanwaltschaft nahm das Handschreiben Friedländers ganz und gar nicht ernst, sondern wandte sich hierauf an die einzig zuständige Stelle, die Fakultät selbst, die klarsten Bescheid über die Unzulässigkeit des Titels gab. Geschrieben an Friedländer hat Herr Aber erst dann, als die Sache brenzlig wurde. Vor zwei Jahren fragten wir ihn seines Titels wegen an, aber erst die Staatsanwaltschaft hat ihm Beine gemacht. Also nur nicht immer schwindeln, auch wenn's im Blute liegt! Das Reizendste leistet sich unser entlaubter Titelheld aber insofern, als er seinen Lesern weismacht, daß, wäre mit seinem Titel der englische Musikdoktortitel gemeint gewesen, es Mus. Doc. hätte heißen müsste. O du süß duftende Blume vom Libanon! Gibt uns nun doch Herr Aber das süße Geheimnis preis, daß er den Titel Dr. phil. et mus. noch nie auf einem der doch wirklich zahlreichen Bücher Hugo Riemanns gesehen hat, d. h. an seiner so überaus schlanken Bildung der große Musikgelehrte tatsächlich unbeteiligt ist. Geahnt haben wir's ja immer, so ganz bestimmt gewußt aber nicht. Ja ja, wenn man sich herausreden will! Drum schnell ein Verslein: O hättest träumend du geschwiegen, / Man müßt' vor Lachen sich nicht biegen!

So ist's auch köstlich zu lesen, wie der Entlaubte sich beim „Melos" und dem „Auftakt" anbiedert, d. h. diese feine Gesellschaft gegen uns zitiert. Hübsch gemiaut! Ob sie aber auf die Anbiederung eines Gesellen viel Wert legen, der heute der Moderne Altäre baut, dann wieder die Romantik gegen sie ausspielt oder spöttisch den Satz prägt, daß „gegenüber auch nur einem Satz der Lisztschen Faustsinfonie alle ‚neue Sachlichkeit' verschwinde"! Der Doppeltitelheld führt eben auch doppeltes Eisen in seinem Strohfeuerchen, um bald das eine, bald das andere, je nach Zeit und Gelegenheit, präsentieren zu können. Eine Portion Gesinnungslosigkeit gefällig, meine Leipziger Damen und Herren, bitte, treten sie in meinen Bazar ein: Hier Franz-Schreker-Aktien, sowohl hoch wie ganz tief im Kurs, hier das reizende romantische Kabinett, hier Neue Musik, deren Leipziger Vertreter ich bin, in zwei Ausgaben, zum Lachen die eine, zum Heulen die andere. Darf ich Ihnen auch die Zimmer des Gustav-Adolf-Vereins zeigen? Heute Abend Sitzung! Unentgeltliche Autos stehen nachher zur Verfügung! — Ach, er ist ein köstlicher Herr, dieser Herr Aber, der unsere Zeitschrift in feinstgeschliffenem Humor ein „Blättchen" nennt, uns aber als einen — Don Quichote bezeichnet! Und da hat er, auf Leipzig bezogen, einmal wirklich recht. Denn hier in Leipzig kämpft man selbst gegen gründlichst abgestempelte Lügner usw. vergebens, hier hat man sie im Gegenteil zu ehren, dann erst hat man die heutige „Leipziger Weise" begriffen. Es pfeifen's aber auch die Spatzen von den Dächern, daß die Jonny- und Drei-Groschen-Oper-Stadt innerlich in einer derart erschreckenden Weise heruntergekommen ist, daß, wer noch an ein besseres Leipzig glaubte, eben zu einem Don Quichote wird. So sei bedankt, du süßer Leipziger Schwan, der das Sterbelied von Leipzigs einstiger Musikherrlichkeit singt.

Scherzando

Verräterisches Bekenntnis. Bekanntlich hat der Florestan in „Fidelio" 2. Akt die Worte zu singen: „Das Maß der Leiden ist voll". Bei einer Fidelio-Aufführung versprach sich der Vertreter dieser Rolle, da derselbe von Geburt ein Bayer war und so sang er aus Gewohnheit statt das Maß „die Maß" und verriet dadurch sein bayrisches Durstgefühl.

Wahlsprüche. Was ist der Unterschied zwischen Friedrich dem Großen und einem neuzeitlichen „Prominenten" (Name ad libitum)? Der Wahlspruch des Alten Fritz war: „Ich dien", der des neuen Prominenten ist: „Ich verdien!" O. Sch.

Der Dirigent eines Männerchors rügt ärgerlich: „Die Aussprache muß aber besser werden, es heißt doch: ‚Es ist der Mai erschienen', Sie singen aber ‚Es ißt der Maier Schienen'."

Eile mit Weile. Während einer Orchesterprobe, in welcher Regersche Kompositionen gespielt wurden, sagte Max Reger zu dem ihm am nächsten sitzenden Konzertmeister und Sologeiger: „Aber Herr Konzertmeister, so eilen's doch net so! — Die Komposition ist von Reger und nicht von Rizinus."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Lo sposo deluso" (der betrogene Bräutigam) kom. Oper in 2 Akten von Mozart (Landestheater Gotha). Es handelt sich um die Zusammenfassung zweier Fragmente Mozarts aus dem Jahre 1783. Die textliche Neufassung stammt von A. Schremmer, die musikal. Bearb. von Ludw. Kusche.

„Lucius Silla", Oper von Christian Bach (Sohn von J. S. Bach), übersetzt und bearb. von Dr. Fritz Tutenberg (Stadttheater Kiel).

Konzertwerke:

Gottfried Rüdinger: „Schwäbische Musik", Tanzsuite in 4 Sätzen über alemannische Volksweisen für großes Orchester (Freiburg i. B., GMD. Lindemann. Im Mai anläßl. der Alemannischen Festwoche).

Ernst Reinstein: „Gesang eines Lebens", Variationenwerk in 5 Abschnitten für großes Orchester (Reichenberg i. Böhmen, GMD. Manzer). Weitere Aufführungen in der nächsten Konzertzeit in Dresden und Breslau unter GMD. Mörike und Prof. Georg Dohrn.

Arnold Ebel: „Sinfonietta giocosa" op. 39 (Halle, GMD. Band).

Armin Knab: „Geistliche Gesänge nach altdeutschen Texten für Sopran und Orgel (München, Sophie Hoepfel und Prof. H. Schindler).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Die Belagerung von Kythera", heitere Oper in einem Vorspiel und 2 Akten von Gluck, textliche und musikalische Neubearbeitung von Ludw. K. Mayer. (Magdeburg.)

„Rosamunda", Oper in 3 Akten von E. Trentinaglia (Novara).

„Il re" (Der König), Oper in einem Akt und drei Bildern von Giordano (Mailänder Scala unter Toscanini) — Die Musik ist reich an liebenswürdigen, melodischen Einfällen, gut gegliedert, folgt mit großer Beweglichkeit und Schmiegsamkeit dem raschen Wechsel der Handlung und Stimmung, hat viel Farbe und jenes italien. Sentiment und Brio, das für G.'s Musik charakteristisch ist. Probleme werden in dem Stück nicht aufgerollt (Nach W. Dahms).

„Die Sache Makropulos", Oper von Janaček (Frankfurt a. M., deutsche Urauff.).

„Fischer und Kalif" einaktige Türkenoper von Felix Draeseke (Reichsdeutsche Urauff. im Stadttheater Trier). Das Werk wurde kurz vor dem Krieg in Prag uraufgeführt und geriet während des Krieges in Vergessenheit.

„Die beiden Foscari", Oper von Verdi (Halle a. S., s. S. 171).

Konzertwerke:

Erwin Dressel: 1. Sinfonie in Des-Dur (Hamburg, GMD. Brecher).

Otto Siegl: Festmusik für großes Orchester (Hagen i. W. unter Leitung des Komponisten).

Eduard Erdmann: Klavierkonzert op. 15 (Köln, der Komponist unter GMD Abendroth).

Robert Heger: 2. Sinfonie (Wien, unter Leitung des Komponisten).

Ernst G. Klußmann: Introduktion, Passacaglia und Doppelfuge über „Wachet auf, ruft uns" für Orchester (Aachen, GMD Raabe).

Hans Gál: Divertimento für Streichorchester und 8 Bläser (Krefeld, GMD. Siegel). — „Geistvolle, höchst witzige Einfälle, blühende Kantilene in melodischer Frische."

Alfred Lorentz: Tanzsuite für Orchester (Karlsruhe). Am gleichen Abend gelangte L.s Spieloper „Schneider Fips" zur Erstauff.

Ottmar Gerster: „Das Lied vom Arbeitsmann", Kantate nach einem Gedicht von Alfred Auerbach (Frankfurt a. M., Kulturkartell der modernen Arbeiterbewegung). Es handelt sich um den begabten Versuch einer proletarischen Kantate, die Wege zu dem Empfindungs- und Anschauungskreis des arbeitenden Volkes einschlägt (frei n. d. Frankfurter Zeitung).

Hannes Bauer: Klaviertrio, Wilh. Rettich: „Ich und du", Gedichte von Chr. Morgenstern für 2 Singst. u. Streichquartett, Wilh. Weismann: Wechselgesang nach dem Hohenlied (v. Ph. von Zesen) für Sopran und Bariton (Leipzig s. S. 166).

Hans Uldall: „Drei Stücke für großes Orchester" (Meiningen, Landeskapelle).

Josip St. Slavenski: „Balkanophonia", Suite für großes Orchester (Berlin, GMD. Kleiber).

Hans Wedig: „Deutscher Psalm' für gem. Chor und Orchester, op. 4 (Bonn, GMD. Anton).

Bodo Wolf: Motette „Da sprach Jesus" (Kasseler a cappella-Chor unter R. Laugs). Im gleichen Konzert gelangten Wetz' Eichendorff-Zyklus „Aus Nacht und Morgen", Lendvais Chorvariationen, Hugo Herrmanns „Minnespiel" und Sonette von L. E. Hafgren zur Aufführung.

Armin Knab: „Zeitkranz", 10 Gesänge für gem. Chor a cappella nach Dichtungen von Guido Gezelle (Düren i. Rh., Gesellschaft d. Musikfreunde und Gem. Chor der ev. Gemeinde unter Ferd. Schmidt). Knab bleibt streng diatonisch, geht seine eigene tief seelische Linie und schafft mit archaisierenden Elementen (Kirchentonarten) fesselnde Wirkung (Kölnische Zeitung).

KONZERT UND OPER

Inland:

LEIPZIG. Im Gewandhaus lebt man dieses Jahr ruhig und schön. Die neuen Werke sind durchaus friedfertig und kurz, ohne irgendwelche Anforderungen an die Hörer zu stellen, und an früherer Kunst wird ebenfalls nichts geboten, was diesen irgend-

welches Kopfzerbrechen verursachen würde. Wir befinden uns eben, trotz Walters Verpflichtung für zehn Konzerte, im Zustand des Gastdirigentums, und in seinem Reiseköfferchen führt man nur sein Nötigstes mit, außer vielleicht kleinen Geschenken. Solche bringt auch lediglich Walter mit, so die sinfonischen Variationen von Rud. Mengelberg, ein in den langsamen Sätzen gehaltvolles Werk, während in den schnellen dem Komponisten der Orchestersatz nicht so recht pariert, weiterhin eine ziemlich stumpfe Ouvertüre zu einer Opera buffa von Grosz, die von aller Modernität Abstand nimmt, und ferner Graeners Comedietta op. 82, die ganz reizende Ansätze enthält, einer Verarbeitung derselben aber aus dem Wege geht und deshalb leider verpufft. Schade. Im übrigen huldigte Walter lediglich der Romantik, an Sinfonien Nr. 1, 4, 3 von Brahms, Bruckner und Schumann, in allen stärkste Eindrücke erzielend. Der „Rheinischen" vermochte einst Nikisch einen nicht unbeträchtlichen Zuschuß feuriger Laune zu geben, wir müssen heute aber doch froh sein, daß es noch Dirigenten gibt, die auch diesem Werke, dessen humorvolles Scherzo übrigens immer noch einzig dasteht, zum Siege verhelfen. Wenig glücklich waren Pfitznersche Werke gewählt; daß aber das so schöne Vorspiel zum Fest auf Solhaug nicht stärker verfing, lag am Vortrag. Einen besonderen Abend gab es unter den Brüdern Busch; Haydns Glockensinfonie erregte, besonders im Glockensatz pikfein vorgetragen, hellstes Entzücken, hierauf Beethovens Violinkonzert und als besonderes Geschenk, die Harold-Sinfonie von Berlioz mit dem bratschenden Adolf Busch, die man denn schon einmal mit einem großen Künstler gehört haben muß, um sie voll würdigen zu können. Überhaupt hörte man solistisch Allererstes; E. Fischer als glutvoll poetischen Chopinspieler (F-Moll-Konzert) und W. Backhaus mit dem 2. Konzert von Brahms, technisch geradezu verblüffend. Daß dieser aus Leipzig stammende Künstler so selten — dieses Mal nur zufällig — hier zu hören ist, begreift man lediglich aus Leipziger Verhältnissen heraus.

An neuer Musik gab es einen Tantalus-Klavierabend des modern-besessenen Herbert Schulze, der sog. expressionistische Musik mit Kreneks „Choral"-Werk, Schönbergs op. 11, weiterhin Szymanowski (op. 36) und Skrjabin (op. 9, 10) spielte, derart qualvolle historische Musik, daß die ersten Anfänge der Klaviermusik uns viel, viel näher anmuten. Museum menschlicher Absurditäten! Was weiterhin O. Didam in einem gemischten Abend an neuer Musik bot, erledigte sich ebenfalls in sich. Ein Klavier-Trio von H. Bauer ist auch im modernen Sinn sehr schwach. Was soll's mit derartig antiquierter moderner Musik heute noch? Anschluß verpaßt, sitzengeblieben. An unbekannter zeitgenössischer Vokalmusik hörte man fünf Gesänge für zwei Singstimmen und Streichquartett von W. Rettich (op. 25), die bestens empfohlen werden können, während dessen Wunderhorn-Duette nur für Unterhaltungsabende in Frage kommen. Ganz famos ist ein Wechselgesang aus dem Hohenlied von W. Weismann und zwar wegen der ebenso phantasievoll gesehenen wie musikalisch glücklich gegebenen Charakteristik. Trefflich die Vortragenden, das Genzel-Quartett und die beiden Sänger Fr. Didam-Borchers und O. Laßner. In einem eigenen Konzert zeigte sich Aline Sanden noch völlig im Besitz ihrer Stimme und lebensvollen Vortrags, die Lieder von Flick-Steger sind melodisch sehr talentiert, geistig aber nicht hochstehend. Das nächste Mal eine andere Begleiterin.

In der Oper kann man nun Weills Protagonisten hören, der manche Hörer stark beeindrucken soll, in der dritten Aufführung aber bereits flau wirkte. Wer G. Kaisers konstruierte Dramatik durchschaut, bleibt völlig kalt. Die Musik ist zweifrontig. Man stößt auf fast sämtliche Untugenden der Vorkriegsoper — überheizte Dramatik —, gegeben mit outrierten modernen Mitteln von etwa 1925, also mit zweifachen Todeskeimen ausgestattet. Nachher Bizets neueinstudierte und mit einer neuen Übersetzung von A. Simon versehene Djamileh zu hören, war lehrreich. Zunächst brauchte man etwa fünf Minuten, um sein „verstimmtes" Gehör wieder einzurichten, dann ergab sich, daß selbst eine 60 Jahre alte Nebenoper noch unmittelbar gefangennehmen kann. 60 Jahre, und heutige Hauptopern nach zwei Jahren! Einpacken, erst wieder normal werden. Die Aufführungen können sich, ohne wirklich bedeutend zu sein, hören und auch sehen lassen. A. H.

Im Scherchen-Konzert (7. Philharm.) hörte man als Uraufführung ein Bratschen-Konzert von Werner Hübschmann, das sich wie ein mißglücktes lineares Studienwerk anhörte. Wie kann ein junger Musiker mit 28 Jahren ein so temperamentloses, trockenes und pedantisches Werk schreiben? Auch die Instrumentation klingt schlecht und einige musikalischen Töne im langsamen Satz entschädigen für nichts. Carl Herrmann, der Gewandhausbratschist, schien nach seinem Spiel zu urteilen, auch keine sonderliche Freude an dem Werk zu haben. Daß Scherchen als weitere Neuheit für hier die Musik aus Bartóks Pantomime „Der wunderbare Mandarin" (1924) brachte, ist bei einem so geistigen Dirigenten kaum begreiflich. Denn Bartóks noch ganz im Expressionismus wurzelnde, durch modernste Mittel zu tierischem Naturalismus emporgepeitschte Musik ist ohne strengsten Anschluß an das Szenische vollkommen unverständlich. Die Auflehnung des Publikums gegen diese brutale, scheinbar sinnlose Dissonanzenmusik war denn auch berechtigt.

In den Gewandhaus-Kammermusiken gab es zwei Erstaufführungen: Fünf Präludien und Fugen für Streichquartett op. 36 von Adolf Busch und ein Quartett op. 22 von Max Trapp. Ersteres sind zwar ausgeprägte Charakterstücke, wachsen aber doch so entschieden aus sowohl Bachschen wie Regerschen Bezirken hervor, daß der eigentliche Busch stark in den Hintergrund tritt und nur etwa in dem reizend kapriziösen vierten Teil oder der Bourrée-Fuge hervorbricht. Bezeichnenderweise gefielen diese Sätze auch allgemein am besten. Selbstredend handelt es sich um überaus tüchtige Musik; die Neu-Durchbildung derartiger Formen ist aber nun schon einmal ein Problem. Eigentümlich ergeht es einem mit dem Quartett von Trapp. Man nimmt die leidenschaftliche Äußerung eines großen Talentes wahr, eine Art seelisches Programm scheint durchgeführt zu werden von der Tragik bis zur sich kindlich-naiv gebenden, tränenbeglänzten Resignation des Sentimentalikers (schönes Singethema am Kopf des Schlußsatzes), aber man wird nicht eigentlich davon gepackt, denn die originalen Töne fehlen. Schade, denn Trapp ist wirklich ein ausgezeichneter Musiker. Das Gewandhausquartett (bei Trapp spielte Jul. Klengel statt Münch-Holland) nahm sich der Werke mit Liebe an, die Präludien und Fugen von Busch können wir uns aber noch tonschöner denken. Als Gäste wirkten mit: beim Klaviertrio e-moll op. 102 von Reger Prof. W. Lampe (München), technisch nicht ganz auf der Höhe, beim Klaviertrio d-moll (Köchel 442) von Mozart Anna Schytte (Kopenhagen), deren sauberes, aber prosaisches und massives Spiel mit Mozart nichts zu tun hat. — Auch Irmgard Rohnstadt, die einen eigenen Klavierabend gab, kann nicht Mozart spielen, wie es ihr überhaupt noch an Konzertreife fehlt. Dagegen lernte man in der jungen Pauerschülerin Tanja Zunzer eine schon jetzt ganz hervorragende Pianistin kennen, erstaunlich, wie technisch überlegen und dabei grundmusikalisch sie das D-moll-Konzert von Brahms mit dem Sinfonieorchester spielte. Das gleiche (8. Philharm.) Konzert unter Heinr. Laber stand im übrigen unter keinem ganz glücklichen Stern. Publikum sowie Orchester und Dirigent schienen schlechter Laune, denn man kam aus der bittersten Kälte (— 25°) in eine ungenügend durchwärmte Halle. Händels Feuerwerksmusik wollte mangels Präzision auch nicht recht brennen, in Schumanns „Frühlingssinfonie" träumte man sich schließlich zwar in bessere Gefilde hinüber, mußte aber zuvor Bachs Suite für Flöte und Streichorchester in H-moll (Solist: G. Gravina) in hinsichtlich Klarheit und Tempo ziemlich fragwürdigem Zustand über sich ergehen lassen. Auch das Cembalo fehlte. — Ganz prachtvoll, mit geradezu jugendfrischem Feuer musizierte das Wendling-Quartett Reger, Ravel und Dvořak und Henri Marteau, der seinen II. (letzten) Violinabend gab, erspielte sich trotz offenkundiger Indisposition wieder einen stürmischen Beifall.

Im Theater gab's eine anregende Neueinstudierung von Donizettis „Pasquale", in der vor allem die noch wenig bekannte Elisabeth Gerö als ausgezeichneter Koloratursopran (Norma) hervortrat. Auch sonst sang und spielte man in bester Laune. Das Orchester war bei W. Schleuning in guten Händen, die Inszenierung H. Hoffmanns glücklich.

Wilh. Weismann.

DRESDEN. Die zweite Hälfte der Spielzeit 1928/29 bescherte den Dresdenern als erste Neuerscheinung im Spielplan Tschaikowskys Pique-Dame, deren Aufführung schon Schuch ins Auge faßte nach dem großen Erfolg, den Eugen Onegin hatte, als er im Jahre 1908 seine Dresdener Erstaufführung erlebte. Aber wo ist das Ensemble hin, auf das sich damals der Ruf und Ruhm der Dresdener Oper gründete und das Einzelleistungen nie ersetzen können und wo die darstellerische und gesangliche Kultur, die ein Opern-Fachmann, wie Schuch es war, zu pflegen verstand? — Busch hatte nun hier ursprünglich die glückliche Idee gehabt, Isaci Dobrowen als Gastspielleiter zu berufen, der sich bei der Einstudierung des Boris Godunow, der Howantschina und einer Neueinstudierung des Eugen Onegin so glänzend bewährt hatte, sie aber fallen lassen, und so bekam man eine Pique Dame zu hören und zu sehen, der alles Russische fremd war und die, wie es hieß, „balladenhaft" wirken sollte. Jedenfalls wirkte sie nicht halb so, wie sie hätte wirken können; denn steht auch die Musik hinter der des Onegin an Unmittelbarkeit und Frische zurück, so besitzt sie doch ihre Werte und ebenso die auf der gleichnamigen Novelle Puschkins fußende Handlung, die nur so gespielt werden muß, wie sie gespielt werden soll, um immer noch zu wirken. Man sah es an der Verkörperung der alten Gräfin, einer E. Th. Hoffmannschen Figur, durch Irma Tervani, die noch die große Tradition unserer Bühne vertritt.

Auch aus dem Rahmen der Sinfonie-Konzerte der Staatskapelle ist nur eines besonders zu gedenken, das uns durch Buschs Initiative die Bekanntschaft mit Strawinsky und seinem Opern-Oratorium Oedipus Rex vermittelte. Das Werk, das der Komponist selber leitete, zeigte wieder einmal, daß alle die mehr oder weniger als Neutöner sich aufspielenden Zeitgrößen sich in einem verhängnisvollen Irrtum befinden, wenn sie meinen, auf dem Boden eines verwaschenen Internationalismus eine neue Kunst erstehen lassen zu können. Als wenn nicht geschichtlich nachweisbar wäre, daß eine Kultur allezeit zu ihrer ersten Voraussetzung ein starkes Volkstum hatte! Und dieser

sicherlich begabte Russe läßt eine griechische Sage in französischer Sprache (hier deutsch, in England englisch) erzählen, vertont den Text in lateinischer Sprache, und die Vortragsbezeichnungen in der Partitur sind italienisch. — Aber daß er selber sein Russentum immer mehr abstreift und Franzose wurde, also daß die ältere und höhere Kultur über die jüngere und noch problematische siegte, zeigte gerade dieser König Oedipus. Die Musik dieses Oedipus läßt deutlich die auch heute noch in Frankreich nachwirkenden klassizistischen Einflüsse erkennen. — Nebenbei schon in der Textwahl! — Besonders in den Chören, dem besten Teil des Werkes, sind sie unverkennbar. Während in den Sologesängen die Händel-Renaissance sich fühlbar macht. Nur schade, daß unsere modernen Komponisten nicht mehr gesanglich schreiben können! — Noch erkenntlicher wurde die Abhängigkeit Strawinskys von der französischen Umwelt, in der er lebt, in der ihm zu Ehren im Schauspielhaus veranstalteten Musikalischen Morgenfeier, die Hermann Kutzschbach leitete, der sich auch der mühevollen Vorarbeiten und Proben zum Oedipus unterzogen hatte. Da hörte man Lieder im Kabarettgenre, solche im Stile japanischer Pseudo-Exotik, einen Rag-Time (!) und drei Orchester-Suiten, eine für Blasinstrumente, die etwas nach der Atonalität schielte, und zwei für kleineres und größeres Orchester. Die eine brachte Sätzchen verschiedenen nationalen Charakters (italienisch, spanisch und russisch), die andere durchgängig deutschen. Sie war bei Lichte besehen ein witziges Karikieren deutschen Wesens, eine Verulkung desselben. Und weil sie witzig war, entschuldigte man es. Aber geschmackvoll fand man es nicht. Der deutsche Michel zollte stürmischen Beifall. O. Schmid.

CHEMNITZ. Drei Ur- und zwei Erstaufführungen brachte der „Komponistenabend" der städt. Kapelle! Der Magdeburger Fritz Theil, ein an Strauß geschulter Programmusiker, sucht mit moderner Variationstechnik in seinem „Präludium" Deutschlands Nachkriegsnöte und das Wunschbild seiner Einigung (Verwendung der Deutschlandhymne) zu schildern — ein aus warmem vaterländischen Empfinden geborenes Werk, das nur straffer zusammengefaßt werden müßte. Johannes Schanzes „Musik für Orchester" ist eine geistreiche Paraphrase über Nietzsches kategorischen Imperativ: Lernt lachen! In fast atonaler Linearität gibt der erste Teil seinen Groll über allerhand Philistertum wieder, während sinfonisch verarbeitete Tanzweisen des eingängigen zweiten Teils den Sieg des Lachens verkünden. Curt Roths „Frühlingsreigen" (nach einem Bilde von Böcklin) verarbeitet geschmackvoll erfundene Tanzthemen mit gutem satztechnischen Können in duftiger Instrumentation. Anspruchsvoller gibt sich Hermann Baums „Schöpfung—Ewigkeit", der Versuch, die Entwicklung vom Chaos zum Kosmos in der Sprache Wagners (Ring) darzustellen. Die Krönung des Abends war J. Mraczeks „Variété", die geniale Parodie des Artistenmilieus, die mit glänzender Beherrschung aller Mittel durchgeführt ist.

Auch der Sinfonie-Orchesterverein wagte eine Uraufführung, Werner Hübschmanns „Thema mit Variationen". Das begabte Werk eines ringenden Talentes, reine Musik, die nicht die Krücken der außermusikalischen Idee braucht. Eine differenzierte Harmonik, kühne Linearität, reife Satztechnik und durchsichtige Instrumentation zeichnen das Werk aus. E. P.

Das Opernhaus eröffnete die neue Spielzeit würdig und glückhaft mit einer wohlgelungenen Neuinszenierung von „Figaros Hochzeit" unter GMD Malata und Fritz Diener. Nach einigen gangbaren Repertoireopern folgte ein Einakterabend mit Weills „Der Zar läßt sich photographieren", Wellesz' „Achilles auf Skyros" und Groß' „Baby in der Bar"; KM. Dr. Wolf setzte sich für Weills Busoni-Weis' ebenso liebevoll ein, wie für den herbsüßen Impressionismus Wellesz' und die kecke Jazzsuite Grosz'; die Opern- und Ballettkräfte taten ihr Bestes, um dem zuweilen verblüfften Publikum den neuen Stil schmackhaft zu machen. Von allen Neueinstudierungen älterer Werke sei nur der „Rienzi" erwähnt, dem man heute, in einer Zeit der Rehabilitierung der Oper, freundlicher begegnet als noch vor einem halben Menschenalter. Malata und Diener arbeiteten das echt Dramatische in Musik und Dichtung vortrefflich heraus. — Von den beiden Neuheiten, die vor Weihnachten gewagt wurden, „Sly" und „Die ägyptische Helena", erwies sich Wolf-Ferraris Oper als das stärkere Werk. Seine Musik, die eine glückliche Mischung von Buffo-Heiterkeit, Genremalerei (in den Trinkszenen), lyrisch-ariosem und stark dramatischem Gesang ist, packte ebenso wie die Dichtung, die das „Schluck und Jau"-Thema in originaler Weise ins Tragische abwandelt. Dagegen wußte man hier — wie auch anderwärts — mit dem Zauberwesen und der Symbolik der „Ägyptischen Helena" nicht viel anzufangen; über die dramatische Schwäche dieses jüngsten Sprößlings der Ehe Hofmannsthal-Strauß half weder die streckenweise in klangschwelgerischer Schönheit aufleuchtende Musik noch die treffliche Wiedergabe hinweg Die unglückliche Idee des Generalindendanten, an beiden Weihnachtsfeiertagen Lehárs „Graf von Luxemburg" aufzuführen, hat ihm den künstlerischen Kredit gekostet und seine Stellung aufs schwerste erschüttert.

Im Konzertleben wurde eine Neuerung versucht: Opernhauskonzerte mit bedeutenden aus-

wärtigen Dirigenten. Vorläufig hörten wir den intellektuellen, eigenwilligen aber oft fesselnden Kleiber (Haydn, Schubert, Mozart), ferner Klemperer, der Bruckners „Romantische" teilweise etwas zu schnell gab, aber den kontrapunktischen Reichtum des Stimmengewebes in aufschlußreicher Klarheit enthüllte. Delikat war Haydns Abschieds-Sinfonie. In den übrigen Konzerten der städt. Kapelle, die Malata dirigierte, herrschte wenig Unternehmungsgeist. Im ersten wurde das neue Cembalo (Maendlers Bachklavier) geweiht, und zwar durch Lotte Erben-Groll mit Bachs A-Dur-Konzert, dem Italienischen Konzert und Händels Concerto grosso in G-Moll. Das nächste Konzert, als offizielle Schubert-Feier im Opernhaus abgehalten, wurde wegen der kitschigen Programmzusammenstellung und der ungenügenden Vorbereitung der C-Dur-Sinfonie von der Kritik und den einsichtigeren Musikfreunden einmütig abgelehnt. Ein drittes Konzert brachte als Neuheit Friedrich Ernst Kochs Suite „Deutsche Wandervögel", ein liebenswürdiges romantisches Werk von volkstümelnder Haltung, das freilich neben Brahms D-Dur-Sinfonie etwas leicht wog. — Während der Besuch dieser Konzerte sehr zu wünschen übrig ließ, war die Konzertreihe der Dresdner Philharmonie unter Eduard Mörike von vornherein ausabonniert. Eine Vertrauenskundgebung, die dieser feinnervige, verantwortungsbewußte Dirigent, sein wundervoll zusammengespieltes Orchester und der Programmausschuß verdienen (Beethoven, Brahms, Händel, Bruckner, Braunfels). Alle Werke wurden von Mörike mit geistiger und seelischer Durchdringung, die Mozartsche Kantate „Jubilate" von Anni Quistorp mit edler Gesangskunst vermittelt. Schließlich sei noch des Sinfonie-Orchestervereins (Dirigent: Ph. Werner), eines Liebhaberorchesters von Qualität rühmend gedacht (Mozart, Brahms).

Auch in den Chorvereinen herrschte Leben. Prof. Mayerhoff führte mit seinem hochkultivierten Jakobikirchenchor Bruckners E-Moll-Messe in schlackenloser Schönheit auf. Am selben Abend war in der Markuskirche unter KMD. Meinel Händels „Josef" zu hören. Die umgebaute Paulikirche erhielt mit Bachs Weihnachtsoratorium unter Kantor Geilsdorf ihre musikalische Weihe. Von den Totensonntagskonzerten war ein Bachkantatenabend in der Johanniskirche (Kantor John) beachtlich. Der Bürgergesangverein (Geilsdorf) gab einen hübschen Volksliederabend, der Lehrergesangverein (Seebohm) nannte sein erstes Konzert „Ein fröhlicher Abend im alten Wien"; der Orpheus (Kurt Bock) feierte Schubert mit selten zu hörenden Männer- und Frauenchören. Der Volkschor (Willy Steffen) setzte sich mit Glück für den interessanten „König David" Honeggers ein.

Unter den solistischen Veranstatungen interessierte ein Liederabend Konrad Mayerhoffs, der, von seinem Vater Prof. Mayerhoff begleitet, Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte", Schubertsche Monologe u. a. mit guten Stimmitteln und bedeutender musikalischer Intelligenz sang. Weitere Liederabende von Bedeutung veranstalteten unser hervorragender Heldentenor Fritz Wolff, Lauritz Melchior und Maria v. Basilides, deren ganz auf Innerlichkeit gestellte Gesangskunst tiefste Eindrücke hinterließ. Zwei Klavierabende gab Luise Gmeiner: einen entromantisierten „romantischen Abend" und einen dagegen überzeugenden Beethoven-Abend. Als tüchtiger Bachspieler ist Organist Hartung, ein Straube-Schüler, zu rühmen. Als einzigen Kammermusikabend können wir nur den des Karlsbader Manzerquartettes anführen, das außer Mozart und Schubert das fesselnde Quartetto dorico von Respighi mit gediegenem Können spielte. Das Konzert war der Schwanengesang der „Gesellschaft Chemnitzer Musikfreunde", die sich auflösen mußte — weil es in Chemnitz keine Musikfreunde mehr zu geben scheint. E. P.

BAMBERG. Ein Theaterereignis besonderer Art war die bestens gelungene Aufführung zweier komischer Barockopern aus der vormozartschen Zeit am hiesigen Stadttheater durch das collegium musicum" der Universität Erlangen. Die erste der beiden Werke „Der getreue Musikmeister" von Pergolesi nach der Scheringschen Bearbeitung nimmt in seiner mehr empfindsamen Art Rücksicht auf den verfeinerten Geschmack des neapolitanischen Publikums. Die zweite Oper „Das herrschsüchtige Cammermädgen" von G. Ph. Telemann ist eines jener köstlichen Intermedien, da zwischen die Akte tragische Stücke eingelegt wurden. Es trägt mehr die Züge derber Holzschnittmanier. Es wurde von Dr. Gustav Becking in einer bisher unveröffentlichten nach autographischem Quellenmaterial hergestellten Neubearbeitung und Übersetzung dargeboten. Dr. Becking leitete das Werk selbst an der Spitze eines kleinen Streichorchesters mit Cembalo (Dr. Költzsch). Direktor Hanns Fiala handhabte feinsinnig die Regie. F. B.

BOCHUM. Im Mittelpunkt des 1. Sinfoniekonzertes stand das Variationenwerk mit Rondo op. 19 von Günter Raphael. Dieser Trapp- und Mendelssohn-Schüler ist eine große technische Begabung. Musikalisch betrachtet fehlt seinem Werk zuweilen der mitreißende Schwung, das frische dahinströmende Temperament. Das Idyllische und Beschauliche in Raphaels Musik ergreift aber und läßt an dessen Zukunft glauben. Ein Ereignis war Hindemith als Solobratschist in seiner fesselnden Kammermusik op. 36 Nr. 4. Eine Enttäuschung wurde die Urauff. der 2. Sinfonie von Rudolf Kattnigg, der mit sei-

nem ersten Opus hier einen guten Eindruck hinterlassen hatte. In dem neuen Werk wird nicht selten die Grenze der Trivialität und süßlichen Sentimentalität bedenklich gestreift. Die Serenata des 2. Satzes schmeichelt dem Ohr und bleibt an der Oberfläche haften. Wertvoll erscheinen nur die Variationen des 3. Satzes, die in ihrer unbekümmerten Musizierlust und in ihrem formschönen Aufbau schöpferische Kraft verraten. Im ganzen aber bleibt der Eindruck eines überlebten, im Melodischen wenig charaktervollen Werkes. Schubert wurde geehrt durch eine großartige Aufführung der Es-Dur-Messe. Ein großer Publikumserfolg war der 3. Sinfonie des Wieners Franz Schmidt beschieden (Reichsdeutsche Urauff.). Im 1. Satz gewinnt man zwar, trotz der normalen Sonatenform, kein richtiges Bild. Das Adagio dagegen ist ein tief innerlicher ergreifender Hymnus auf die Resignation mit ruhigem erlösenden Ausklang. Dem Scherzo fehlt die Urwüchsigkeit und humorvolle Schlagkraft, zudem ist das fis-Dur-Trio zu lang geraten. Das auf drei Themen aufgebaute Schlußrondo mit Adagio-Einleitung bildet die glanzvolle Krönung. Der gefeierte Komponist zeigte sich in Webers C-Dur Klavierkonzert op. 11 als nachgestaltender Künstler von Format. — Als Solisten traten auf Arturo Bonucci (Cellokonzert von Dvorak) und Friedrich Währer (Klavierkonzert von Pfitzner). Die Wiedergabe der Orchesterwerke durch das disziplinierte Bochumer Orchester unter Leitung von GMD Leopold Reichwein erfüllte die höchsten Ansprüche.

Die Kammermusik bestritt das trefflich eingespielte Treichler-Quartett. Besondere Erwähnung verdient ein Schubert-Liederabend von Josef Manowarda (Wien), der u. a. den „Schwanengesang" mit einer seelischen Vertiefung vortrug, die sonst Opernsängern im Konzertsaal versagt bleibt.

Die Oper (Indendant Dr. S. Schmitt) leistet weiterhin Erfreuliches. Die Erstaufführung von Janaceks „Jenufa" unter der Leitung von Dr. A. Schum (Regie) und Wilhelm Grümmer (Musik) mit Lydia Maschek und Leonhard Kistemann in den Hauptrollen war von stürmischem Erfolg begleitet. Im übrigen gibt es gutes Repertoire-Theater und mit Rücksicht auf die Vorbereitungen zum diesjährigen Duisburger Tonkünstlerfest des Allgemeinen deutschen Musikervereins wenig Neues.

Rud. Wardenbach.

EISENACH. „Saul". (Uraufführung). Dramatische Szene für Sopran- und Baritonsolo und großes Orchester von Henri Marteau, op. 21.

Marteau erweist sich mit diesem Werk, das Walter Armbrust im letzten Städt. Sinfoniekonzert aus der Taufe hob, erneut als Dramatiker von hervorragenden Qualitäten. Schon mit seiner reizenden einaktigen Spieloper „Meister Schwalbe", die s. Z. in Plauen aufgeführt wurde, erregte der Meister die Aufmerksamkeit der an der dramatischen Musik besonders interessierten Kreise. Mit dem Fragment „Saul", das bereits 1917 komponiert wurde und dem Zaren Ferdinand I. von Bulgarien gewidmet ist, betritt Marteau nun das Gebiet der großen Oper.

Die Dichtung, deutsch nach der 18. Méditation poétique von Lamartine, behandelt die alttestamentliche Szene: Saul bei der Hexe von Endor; ideell: das ohnmächtige Unterliegen menschlicher Vermessenheit gegenüber der göttlichen Wahrheit.

Die kongenial thematisch gebaute Musik bringt den geistigen Inhalt der Dichtung unmittelbar gefühlsmäßig zum Ausdruck. Der Schwerpunkt liegt naturgemäß im souverän gestalteten Orchester. Die meisterlich behandelten Singstimmen erfordern aber, und darin liegt zweifellos eine gewisse Schwäche, unbedingt erstklassige Sänger von ebenso großer Stimmgewalt wie Umfang. Stilistisch reiht sich das Werk den übrigen Henri Marteaus an. Der Grundzug ist unbedingt und ausgesprochen deutsch, wieder mit einem gewissen nordischen Einschlag, der durch die starke Neigung zur Vierklangsharmonik bedingt ist. Namentlich Brahms und Wagner, aber auch Bach und Mozart bilden die Grundlage seines eigen gewachsenen, selbst erlebten Stils, der auch Anregungen durch Strauß, Reger und die neuere Zeit in sich verarbeitet hat.

Es bedeutet der „Saul" eine wertvolle Bereicherung seiner armen, aber gewiß zukunftreichen Gattung.

Die Eisenacher Uraufführung, die Armbrust liebevoll betreute, stand auf bedeutender Höhe. Die Solisten: Fred Drissen-Berlin und Aenny Czwoydzinski-Otten-Köln gaben ihr Bestes und verhalfen dem Werk zu großem und herzlichem Erfolg. Joachim Bergfeld.

GIESSEN. (Nachtrag.) Seit dem Amtsantritt des Universitätsmusikdirektors Temesvary, als Nachfolger des weitbekannten Prof. Trautmann ist das Musikleben Gießens, das ein wenig zu verkümmern begann, auf eine achtungsgebietende Stufe gelangt. Wenn auch die Möglichkeit zur Gründung eines eigenen Instrumentalkörpers in weite Ferne gerückt ist, so ist mit der Verpflichtung des Frankfurter Sinfonieorchesters diese Frage zum großen Teil gehoben. Dr. Temesvary seit früherer Zeit in Frankfurt mit dem Orchester durchaus vertraut, errang sich gleich im ersten großen Konzerte (Brahms und Schumann, mit Prof. Dr. Wührer als Solisten) einen starken Erfolg. Das zweite Orchesterkonzert war eine Schubertfeier (Solist Hermann Schey). Im dritten Konzert gabs u. a. Regers Suite im alten Stil. Von größeren Choraufführungen interessierten die Dar-

bietungen des akademischen Gesangvereines mit Schütz'Weihnachtsoratorium und Bachs Magnificat, sowie der Johannespassion unter Temesvarys eindringlicher Leitung. Der Gießner Sängerkranz bewahrte sich unter Albert Kastens Leitung in Robert Schumanns „Paradies und Peri" während die Sängerschaft „Harmonie" Volkschöre und Volkslieder vortrugen. Die Volkshochschule veranstaltete eine Schubertgedächtnisfeier mit der „Unvollendeten" im Mittelpunkt und einem klassischen Sonatenabend mit Prof. Rebner (Frankfurt) und dem Opernkapellmeister Dr. Rottenberg. An Kammermusik gab es als Neuheit Resphigis „Quartetto dorico" vom Wendling-quartett. An Solisten erschienen Lula Mysz-Gmeiner und Lubka Kolessa. Eine Karfreitagsfeier unter Temesvarys Leitung im Stadttheater und ein Trioabend Berliner Künstler, in dem es Regers wundervolles C-Moll-Trio gab, rundeten die Reihe der Darbietungen wirksam ab.
M. G.

HALLE (S.). Eine von Verdis frühen Opern, „I due Foscari", in Rom bereits 1844 uraufgeführt, fand erst jetzt den Weg nach Deutschland. Man hat in letzter Zeit mehrmals mit wechselndem Glück versucht, vergessene Schätze zu heben. „Die beiden Foscari" sind musikalisch dem Trovatore verwandt, die Melodien sangbar und schwungvoll, nicht immer sehr gewählt, die Rhythmen von elementarer Kraft, unkompliziert. Am meisten leidet die Oper an dem von Piave nach einem Drama Byrons verfaßten Textbuch, dessen Handlung infolge vieler dunkel bleibender Vorgänge und mangelhafter Motivierung das Interesse nicht dauernd wachhalten kann. In der Anordnung gegensätzlicher Situationen verrät es andererseits Sinn für Bühnenwirksamkeit und, wie man weiß, hat Verdi auf seine Textdichter sehr stark eingewirkt. Das Beste enthält der zweite Aufzug, der geschickt aufgebaut ist und auch Verdi auf der Höhe seiner Kunst zeigt. In seiner groß angelegten Steigerung hinterläßt er den stärksten Eindruck, der nachher nicht wieder erreicht wird. Durch einige kleine, von Generalmusikdirektor E. Band und dem Oberspielleiter A. Roesler angebrachte Ergänzungen und Umstellungen wurden immerhin manche vorher unverständliche Geschehnisse besser begründet. Die Aufführung hielt musikalisch und szenisch gutes Niveau, leider verhinderten Unzulänglichkeiten in der Besetzung wichtiger Solopartien die restlose Erfüllung der gesanglichen Anforderungen. Recht gut schnitt Heinrich Niggemeier in der Rolle des jungen Foscari ab.
Dr. H. Kl.

HILDESHEIM. (Nachtrag.) Der Konzertwinter 1927/28 begann mit einem Streik des städt. Orchesters wegen Gehaltsdifferenzen, die mit der privaten Geschäftsführung entstanden waren, da das Orchester aus dem städt. Dienstverhältnis ausgeschieden war. Die Stadt bewilligte einen größeren Zuschuß, wodurch ein reibungsloses Zusammenarbeiten gewährleistet war.

Die Oper wurde, da wir eigene Opernkräfte nicht haben, in Gastspielen der Braunschweigischen Landesbühne bestritten. Außer Einführungsvorträgen durch den hiesigen M.-D. Reichert lag alles in Händen auswärtiger Kräfte. Wir verweisen auf den Bericht aus Braunschweig.

Bedeutend besser als in den Vorjahren, sowohl qualitativ als quantitativ, stand es um die anderen musikal. Aufführungen.

Aus über 50 Veranstaltungen sind zunächst die von Reichert programmatisch gestalteten Volkskonzerte zu nennen. So stand ein Abend unter dem Motto „Die vier Jahreszeiten in der Musik", ein anderer „Querschnitt durch die Musikgeschichte" und wieder ein anderer war der Rokokomusik gewidmet. Von angesagten Kammermusikabenden fand leider nur einer statt, den Konzertmeister Ladschek, Hannover, und Dr. Lindemann, Hildesheim, mit Werken von Bach bestritten. Außer diesen wirkten noch mit die Solomitglieder des Orchesters Heise und Grumnach. Aus den Sinfoniekonzerten ist zu nennen: Feuervogel-Suite von Strawinsky und Tod und Verklärung von Strauß unter der Leitung unseres jungen Kapellmeisters Margraf; sodann Bruckners 5. und 7. Sinfonie unter Leitung von V. Wagner vom Staatstheater Kassel. Wertvoll sind seit einigen Jahren die Konzerte, die der Moll-dur-Verlag veranstaltet. In diesen hörten wir: Claudio Arrau, die Sängerin Heda von Debitzka, das Posniak-Trio und das Guarneri-Quartett. Der einheimische Pianist Richard Gerlt erwarb sich ein besonderes Verdienst durch die Aufführung von Schuberts Klavierkompositionen in sechs Abenden. Alljährlich veranstaltet auch der Verein für Kunst und Wissenschaft vier Konzerte. Von diesen besonders zu erwähnen seien zwei, in denen der Pianist Kaiser, Kassel, und die Sängerin Hennecke, Köln, bei dem anderen das akademische Orchester, Göttingen, unter Leitung von Fritz Lehmann, mitwirkten.

Ferner fand ein Otto Siegl-Abend statt, der durch Anwesenheit und Mitwirkung des jungen Komponisten zu einem künstlerischen Ereignis wurde. Otto Siegl erlebte bei Zuhörern und Presse einen großen Erfolg.

Die Hildesheimer Chorvereinigung, entstanden aus der alten Singakademie und dem Oratorienverein, brachten zusammen mit dem Männergesangverein unter Leitung von Fritz Lehmann-Göttingen wertvolle Konzerte. Ferner der Kath. Männergesangverein unter Domorganist Th. Gronen.

Groß war auch die Zahl der geistlichen Kon-

zerte. Zunächst bescherte uns die Singgemeinde einen herrlichen Abend in der alten Michaeliskirche. Ebendort der Madrigalchor unter der vortrefflichen Leitung von Dr. Kobelt alte Weihnachts- und Volkslieder. In einem anderen Konzert des Madrigalchores hörten wir Kurt Thomas' Messe in a, ferner ein Werk vom Landgrafen A. von Hessen. Ein Orgelkonzert wurde uns beschert, das Helmut Walcha bestritt. Zwei große Chorkonzerte seien noch erwähnt. Das erste vom Berliner Staatl. und Domchor unter Hugo Rüdel, in dem die Markus-Passion von Thomas zu Gehör kam und die deutsche Messe von Schütz und ein anderes, das die Chorvereinigung veranstaltete, wobei unter Leitung von F. Lehmann die Bachsche Johannispassion zur Aufführung kam. Erich Traumann.

KOBLENZ. Lendvai-Urauff. Der durch sein früheres Wirken in Koblenz mit dem Männerchorwesen am Rhein eng verwachsene jetzt in München lebende Erwin Lendvai hat die Uraufführung seines neuen Männerchorwerkes „Martin Greifzyklus" einigen dem mittelrheinischen Sängerbund in Koblenz zugehörigen Vereinen anvertraut. Lendvais bekannte Meisterschaft im polyphonen Satz zeigt sich auch in diesen „im Volkston" zubenannten 12 Gesängen für 3st. Chor. Das Zurückgreifen auf den 3st. Satz entspringt dem Wunsch, dem polyphonen Männerchor die Schwerfälligkeit, wie Lendvai sagt, und Unbiegsamkeit des vierstimmigen Satzes zu nehmen. Die Erfindung trägt durchaus persönlichen Charakter und die Melodik wahrt bei aller Annäherung an einen volkstümlichen Ton doch den Adel und meidet glücklich die Bahn des Alltäglichen und Sentimentalen. Den Gefühlsgehalt hebt der Komponist mit einen echten Herzenston ans Licht und auch das malerische Element im Wort ist rein musikalisch gedeutet. Ein phantasievoller Kopf und erfindungsreicher Meister ist hier am Werk gewesen, der dem Männergesang den Weg zeigt hinweg von der „Liedertafelei" und Sentimentalität hin zum gesunden Gefühl und zur inneren Wahrheit. Die Wiedergabe der Chöre durch sechs Männergesangvereine, an der Spitze den MGV „Rheinland" (Dirigent J. Werth, Bonn), verhalf dem Werk zu einem starken Erfolg. Dr. Wilhelm Virneisel.

M.-GLADBACH. Wie überall hat auch bei uns die Zahl der Neuerscheinungen merklich nachgelassen. Wir lernten in den „Impressions de Music-Hall" von Pierné eine humorvoll karikierte Folge zeitgemäßer Variétènummern kennen, deren glänzende Instrumentation höchst vergnügliche Wirkungen hervorruft. Mit Honeggers „Gesang an die Freude", bei dem man vergeblich nach Übereinstimmung zwischen Titel und Inhalt sucht, und dem noch in Wagnerschem Fahrwasser sich bewegenden „Sinfonischen Prolog zu König Ödipus" von Schillings — als Ehrung seines 60. Geburtstages — ist die Reihe neuer Orchesterwerke schon beendet. Dafür kam Schubert um so häufiger zu Wort: GMD Gelbke brachte mit der „Cäcilia" und ersten Solisten die As-Dur-Messe; zur Hundertjahrfeier hörte man die Unvollendete, die B-Dur-Sinfonie, Balletmusik aus Rosamunde und Orchesterlieder in der Instrumentation von Reger und Mottl (Ida Schürmann-Herchet). Vorzügliches bot Gelbke in klassisch-romantischen Programmen unter Mitwirkung von Solisten wie Kulenkampff, Elly Ney, K. Delseit, Herm. Busch. Bachsche Orgelkunst in Reinkultur bot Albert Schweitzer, wie man auch mit größtem Interesse der erstmaligen Aufführung der „Kunst der Fuge", die Gelbke in Graesers Bearb. als Buß- und Bettagskonzert aufführte, begegnete. Die ausgezeichneten Solobläser stellte unser städt. Orchester, als Soloquartett war das rührige Krefelder Peter-Quartett, als Cembalisten E. Körnig-Buths-Düsseldorf und R. Bückmann, M.-Gladbach, für den Orgelpart Prof. Boell-Köln gewonnen. B.

PADERBORN. Seit im Herbst 1926 Otto Siegl die Leitung des Musikvereins übernommen hat, ist, wie bei aller großen Tradition des Vereins, der im Vorjahre sein 100jähriges Bestehen feierte, einmütig anerkannt wurde, ein neuer Geist in das Musikleben unserer Paderstadt eingezogen. Siegl hat — und dies ist sein besonderes Verdienst — durch die Tat bewiesen, daß auch in einer kleineren Stadt, wie es Paderborn doch ist, ein Musikleben eigener Prägung und besonderen Charakters möglich ist. Die Auswahl der seit Beginn seiner Tätigkeit aufgeführten Werke lebender Komponisten zeigte, daß wir es nicht nötig haben, ausschließlich solche Werke zu bringen, die schon in den Großstädten ihre Lebensfähigkeit erwiesen haben. So seien nur die Aufführungen erwähnt — teilweise Uraufführungen — von Werken neuerer Meister wie Rüdinger, Haas, dem ein ganzer Abend gewidmet war, H. K. Schmid, R. Wetz, H. Unger, Kaminski, E. Desderi, R. Greß, Anton A. Knüppel, A. Pfanner und O. Siegl. Es handelt sich dabei wesentlich um Chorwerke, die vornehmlich in den Sonderkonzerten des Musikvereins durch den von Johannes Hatzfeld gegründeten, jetzt unter Siegls Leitung musizierenden „Paderborner Madrigalchor" zu Gehör gelangten. Das organisatorische Geschick unseres MD vermochte es auch, die beiden Männergesangvereine „Liederkranz" und „Männerchor von 1871" zur Mitwirkung in den großen Konzerten des Musikvereins heranzuziehen. Nur so konnten die glanzvollen Aufführungen der „Neunten" von Beethoven, der „Deutschen Singmesse" von Haas und „Le Laudi" von Suter zustande kommen. Dank Siegls energischer Arbeit, in der er die beiden hiesigen Militärkapellen zu einem einheit-

lichen Klangkörper verschmolz, haben wir nunmehr auch ein Orchester, um das uns manche Stadt gleicher Größe und Struktur beneiden mag. Das haben die Aufführungen einiger Sinfonien von Anton Bruckner, der neun Sinfonien von Beethoven und einiger Werke von Richard Strauß und Mojsisovics längst bewiesen. Nimmt man noch die Kammermusikkonzerte hinzu, für die jeweils gute Solisten mit nicht alltäglichen Programmen gewonnen wurden, so darf man abschließend von dem neu erblühten Paderborner Musikleben sagen: es zielt dahin, neben dem überlieferten Kulturgut deutscher Musik das Gesunde, Lebensfähige, für die Zukunft Werte verheißende Schaffen unserer Zeitgenossen zu pflegen. Heinz Baumann.

WALDENBURG, die Zentrale des niederschlesischen Industriebezirks, hat sich nach dem Kriege überraschend schnell entwickelt und ist heute auf dem Wege zur Großstadt. Der kulturelle Ausbau vermag das Zeitmaß dieser Entwickelung kaum mitzuhalten. Das Musikleben hat indessen von jeher die Spitzenführung. Das verdankt Waldenburg dem ernsten und zielbewußten Streben der Bergkapelle und ihres Leiters, Musikdirektor Kaden. Mit einer beispiellosen Opferbereitschaft hat die Bergkapelle zu Preisen, die sich in Deutschland kaum wiederholen dürften, durch Volkskonzerte, die in der Anlage und Durchführung als mustergültig bezeichnet werden können, die gute Musik ins Volk hineingetragen. Für unseren schwer ringenden Industriebezirk ist das eine doppelt anerkennenswerte Leistung.

Darüber hinaus hat die Bergkapelle hervorragende auswärtige Kräfte in unser Musikleben einbezogen. Im Winterhalbjahr 1927/28 waren Talén von der Staatsoper, Georg Bertram-Berlin, das Rosé-Quartett, Dr. Ludwig Wüllner, Paul Juon-Berlin, das Pozniak-Trio bei uns, um nur einige Namen zu nennen. Zusammen mit Kräften des Breslauer Stadttheaters werden Operngastspiele möglich gemacht. So ist die Bergkapelle ein lebenswichtiger Kulturfaktor geworden, der aus dem Waldenburger Leben nicht mehr herauszudenken ist. —

Nachzutragen ist ein Sonderkonzert der Kapelle das in das Schaffen der Gegenwart Einblick geben sollte. Schönbergs „Verklärte Nacht" erstand in vorbildlicher Auslegung, weiterhin hörte man Hindemiths „Junge Magd", Dirigent: Dr. Edmund Nick-Breslau, als ausgezeichnete Solistin Käte Nick-Jaenicke), dann die „Pulcinella-Suite" von Strawinsky, letztere, wie die „Verklärte Nacht" von Musikdirektor Kaden dirigiert und mit leuchtender Farbigkeit, Frische und rhythmischer Lebendigkeit herausgestellt. Das Konzert hinterließ einen tiefen Eindruck. Es zählt zu den Höhepunkten in unserem Musikleben der letzten Jahre. Wilhelm Spiller.

Ausland:

PARIS. Die Eröffnung der „Russischen privaten Oper" gestaltete sich zum Ereignis nicht nur der theatralischen, sondern auch musikalischen Spielzeit. Ganz abgesehen von einer wunderbaren szenischen Aufführung des „Fürst Igor" von Borodin und „Zar Saltan" von Rimsky-Korssakoff, dank der farbenreichen Dekorationen und Kostüme (von den begabten Malern Bilibin und Korowin entworfen), gelangte die Musik dieser beiden echt russischen Opern zur vollendeten Wiedergabe. Emil Cooper, aus Riga herbeigeeilt, hat die künstlerische Leitung übernommen. Er ist ein geborener Operndirigent und besitzt die seltene Fähigkeit den vollen Einklang zwischen Bühne und Musik zu schaffen — eine derartige Ausgeglichenheit noch eines neuen Ensembles konnte man sich kaum träumen lassen. Die Chöre waren mit großer Genauigkeit prachtvoll einstudiert und könnten „ein Vorbild für die Chöre der Grand Opéra" sein, wie die hiesige Presse treffend bemerkte. Der Rhythmus der wilden Tänze, die Fokin (New-York) mit kühnem Elan entwarf, war äußerst zündend und rief große Begeisterung hervor. Auch die Solisten leisteten ganz Hervorragendes. An der Spitze Maria Kusnetzoff, die bekannte Opernsängerin, deren Initiative die Gründung des Unternehmens zu danken ist. Mit Unterstützung ihres Gatten, Massenet (des Neffen des Komponisten) gelang es ihr eine Operntruppe zusammenzustellen, die an die Glanzzeiten der russischen Hofbühne erinnerte. Die Tradition wurde durch ein Engagement der früheren „kaiserlichen Sänger", die in Paris ansässig sind, bewahrt. Ferner verstand die Opernleitung einige junge hoffnungsvolle Kräfte heranzuziehen und so ist ein Ensemble geschaffen worden, das seinesgleichen suchen könnte. Nächstens folgen noch Premieren von „Snegurotschka" und „Burg Kitege" — in musikalischer Hinsicht das hervorragendste Werk von Rimsky-Korssakoff. Somit wird ein Bild der national russischen Kunst geschaffen und eine Kulturtat vollendet, die für Pariser Opernverhältnisse viele Anregungen bringen dürfte. A. v. Roessel.

(Fortsetzung auf Seite 176)

PRAG. In einem philharmon. Konzerte des Prager deutschen Theaterorchesters gelangte Keußlers 2. Sinfonie in C-Dur zur erfolgreichen Erstaufführung, ein schon der zeitlichen Ausdehnung nach imponierendes Werk des vorjährigen deutschen Beethoven-Preisträgers. Keußler geht auch in diesem Werk ganz seinen eigenen Weg, den einer fast religiösen Abgeklärtheit und Reinheit des musikalischen Ausdruckes und eines immer veredelten und gebändigten Gefühles, das mehr Glut und Ekstase als Leidenschaft atmet; wobei er aber diesmal mehr Sinn für Farbe und Abwechslungsreichtum des Klanges offenbart als in früheren Werken. Der Komponist dirigierte sein Werk selbst; mit selbstloser Schlichtheit und erlebender Ausdrucksdeutlichkeit, wie sie nur dem Schöpfer selbst möglich ist.

Das Prager Deutsche Theater brachte unter Kapellmeister Steinberg Mozarts Jugendoper „Die verstellte Einfalt" („la finta semplice") als Erstaufführung heraus. In der neuen Textfassung und Bühnenbearbeitung des Werkes von Anton Rudolph sind manche Schwächen beseitigt worden, so daß wenigstens der Text genießbarer ist, wenn schon die Handlung unwahrscheinlich bleibt. Die Aufführung des liebenswürdigen und in manchen Szenen wirklich entzückenden und köstlichen Jugendwerkes — Mozart schrieb es mit 12 Jahren — war ganz ausgezeichnet und zeigte die Leistungen unseres Opernensembles im schönsten Lichte.

Des 100. Todestages Schuberts wurde hier in neun großen offiziellen Festkonzerten gedacht. Aber: Der deutsche Kulturverband (!) beging seine Schubertfeier durch die Aufführung des Bertéschen „Dreimäderlhauses" (!), der er sogar einen Festprolog voranzustellen die Kühnheit hatte. E. J.

SALZBURG. In der ersten Saisonhälfte beschränkten sich die Orchesterkonzerte unter der tüchtigen Leitung Dr. B. Paumgartners im wesentlichen auf das klassische Programm. Immerhin kam der Salzburger Komponist August Brunetti-Pisano mit einer Festouvertüre „Polyhymnia" zu Worte, die einen Achtungserfolg erzielte, aber den Kontakt mit der lebendigen Gegenwart vermissen läßt. Mit einem wenig geschickt zusammengestellten Programm stellte sich Felix Robert Mendelssohn als Dirigent von bereits ausgeprägter Eigenart vor.

(Fortsetzung auf Seite 178)

Die Pianistin Charlotte v. Recsey mutete sich mehr zu, als sie zumindest physisch zu bewältigen imstande war. Auf den Kammermusikprogrammen des Salzburger Streichquartetts (unter gelegentlicher Mitwirkung de sPianisten Robert Jäckel) standen Haydn, Mozart, Beethoven und Brahms. Sehr dankbar ist man der Vereinigung für die Einbeziehung des Klavierquartetts op. 133 von Max Reger, das die wärmste Aufnahme fand. Ein dritter Konzertzyklus wird von der Triovereinigung Heinz Scholz, Karl Stumvoll und Wolfgang Grunsky bestritten und brachte in den ersten Abenden Werke von Mozart (K. V. 564), Beethoven (op. 1, Nr. 1), Brahms (op. 8) Anton Dvořak (Dumki), Rachmanninoff (Trio elegiaque), sowie als Neuheit Maurice Ravels A-Moll-Trio, an dem die ausübenden Künstler bemerkenswerte Qualitäten zu zeigen Gelegenheit hatten. — Bei den verschiedenen Schubert feiern war man bemüht, möglichst alle Schaffenszweige des Komponisten zu berücksichtigen. Ein dramatisches Werk einzubeziehen war natürlich nicht möglich. Von weniger bekannten Werken des Meisters waren seine Ouvertüren Fierrabras und Alfonso und Estrella, sowie die 2. Sinfonie zu hören. Im Dom wurde Cherubinis zu Unrecht so selten gespieltes C-Moll-Requiem wieder hervorgeholt. Eine Choralmesse Anton Bruckners, die Domkapellmeister Joseph Meßner uraufführte, ein Werk aus den Lehrjahren des Meisters, war mehr historisch als künstlerisch interessant. Von Solisten wurde besonders begeistert gefeiert Wilhelm Backhaus, der bei einem Beethovenabend seine überragende Meisterschaft im besten Lichte zeigte. Mehr oder weniger Durchschnittsleistungen boten Florence Stage, an der jedes Fehlen an Nervosität wohltuend wirkte, Giles Gilbert, der mit modernen Kompositionen aufwartete, und Rock Ferris, etwas amerikanisch nüchtern. Wenn man noch einen Violinabend Alfredo San Malos, welcher geigerisches Talent, aber keine besondere Einfühlung für Beethoven besitzt, und ein Gitarrekonzert Emilio Pujols unter Mitwirkung Mathilde Cuervas anerkennnd hervorhebt, ist das Wesentliche gesagt.

Dr. Roland Tenschert.

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Vom 23.—28. Februar und am 9. und 10. März veranstaltet die Stadt Nürnberg eine Ungarische Woche, in deren Rahmen der Gesamtkörper des Budapester Opernhauses Dohnanyis Oper „Der Tenor“, die „Faschingshochzeit“ von Poldini und noch eine dritte Oper aufführen wird. Ferner findet ein „Ungarischer Abend“ des Budapester Philharmon. Orchesters unter Dohnanyi, sowie 2 Konzerte des Gesangschors der Ungarischen Eisenbahner statt. — Als Austauschveranstaltung findet dann im Oktober in Budapest eine Nürnberger Woche statt.

In Bautzen fand Anfang Januar ein Tonkünstler-

(Fortsetzung auf Seite 180)

fest statt, an dem unter Leitung von A. Knippel und H. Bender u. a. Werke von Grieg, Saint-Saëns, Wagner, Liszt, Smetana, Beethoven (Schlacht bei Vittoria) zur Aufführung kamen. Ausführende: Bautzener Konzert- und Theaterorchester und „Freie Vereinigung ehemal. Militärmusiker".

In den Tagen vom 21.—23. Mai 1929 (Woche nach Pfingsten) veranstaltet die Stadt Heidelberg ihr alljährliches Musikfest. Die musikal. Leitung hat wieder Furtwängler inne, und als Festorchester sind die Berliner Philharmoniker gewonnen. Unter anderem ist ein Schumann- und ein Beethoven-Abend vorgesehen.

KONSERVATORIEN UND UNTERICHTSWESEN

Dem von Franz Philipp geleiteten Konservatorium für Musik in Karlsruhe wurde von der bad. Regierung der Titel einer Bad. Hochschule für Musik verliehen.

Die unter Leitung von MD. Emil Kühnel vor 3 Jahren in Görlitz entstandene Lausitzer Musikschule und Musik-Seminar mit angeglied. Orchesterschule erfreut sich einer gesunden Entwicklung. Die Anstalt beschäftigt 27 z. T. aus Dresden herbeigezogene Lehrkräfte. 14 Schüler haben bisher ein Staatsexamen als Schul- und Privatmusiklehrer mit Erfolg abgelegt.

Über das Leipziger Konservatorium, Unterrichtsbeginn des Sommerhalbjahrs, Lehrerverzeichnis u. a., verweisen wir auf das Inserat auf der dritten Umschlagseite.

PERSÖNLICHES

Geburtstage und Jubiläen:

Der in Charlottenburg lebende Opernsänger Rudolf Krasa wurde 70 Jahre alt. 41 Jahre gehörte er der Berliner Staatsoper (vorm. Königl. Opernhaus) an.

Joseph Hösl, der Münchener Kammervirtuose, s. Z. langjähriger Primarius des nach ihm benannten Münchener Streichquartetts, wurde am 20. Januar 60 Jahre alt.

Anläßl. des 80. Geburtstags von Prof. Adolf Ruthardt wurde diesem von Freunden und Schülern eine Ehrengabe überreicht.

Geheimrat Prof. Willy Burmester, der berühmte Geiger und Bearbeiter kleiner Virtuosenstücke, in deren Vortrag er einzig dasteht, wird am 16. März 60 Jahre alt.

50 Jahre alt wurden:

Dr. Otto Ursprung, der verdiente Münchener Musikforscher, am 16. Januar.

Dr. Justus Herm. Wetzel, der charaktervolle Berliner Musikschriftsteller und Komponist.

Gustav Brecher, der Generalmusikdirektor der Leipziger Oper.

Todesfälle:

Zum Heimgang Theodor v. Frimmels.

Eine der bisher nicht ganz nach Gebühr beachteten Folgeerscheinungen des großen Kriegs-„Stahlbades" ist der Verruf der Vielseitigkeit: während wir auch in Deutschland früher trotz unserer weltbekannten Fachgelehrsamkeit auch solche Forscher ernst zu nehmen pflegten, die es wagten, über das engere Gebiet ihres

(Fortsetzung auf Seite 182)

Sonderfaches hinaus auch verwandten Zweigen der Wissenschaft oder Künste ihr Augenmerk zuzuwenden, hat es die unerhört überhandnehmende Konkurrenz unter den Gelehrten nach dem Kriege mit sich gebracht, daß sich sogar innerhalb des Spezialistentumes noch kleine und kleinste Disziplinen herausbilden konnten, die von ihren Pflegern mit meist geradezu tückischer Eifersucht als ihr Reservat betrachtet werden. So ist es wohl auch teilweise zu erklären, daß der jüngst hochbetagt in Wien verstorbene Theodor Frimmel (den Adelstitel hatte auch er nach der Revolution abgelegt) wegen seiner Vielseitigkeit als Musik- und Kunsthistoriker nur von einem sehr engen Kreise beiderseits gleich hoch eingeschätzt wurde. Die Tagespresse buchte ihn nach seinem Tode vielfach lediglich als den „bekannten Beethovenforscher", und nur einige wenige Kunstblätter, zumeist solche, die von Österreichern geleitet werden, wollen Frimmels Bleibendes nur in seiner allerdings einzigartigen „Gemäldekunde" erblicken. Die Wahrheit liegt auch hier in der Mitte. Frimmel war ganz bestimmt kein Zunft-Musikhistoriker. Sein Interesse galt in der Musik fast ausschließlich den Manen Beethovens. Aber er blieb sich auch hier durchaus treu, indem er schon früh die Lücke erkannt hat, die in der Musikwissenschaft gerade auf dem Grenzgebiete der Ikonographie, d. h. der Bildniskunde, seit Jahr und Tag klafft. Die Frage, wie unsere großen Tonmeister „ausgesehen" haben, interessiert immer noch merkwürdig wenige Leute. Wäre es sonst wohl möglich, daß sich von sogenannten „populären" Bildnissen sogar auch der Allergrößten, neben Mozart auch Beethoven, Bach, Händel usw., noch immer Fantasiebilder als echt herumtreiben? Wer, wie der Schreiber dieser Zeilen, von seinen Studentenjahren an für diese Frage das gleiche Interesse hatte, wie für Leben und Schaffen der Großen, der weiß ein Liedlein von den Widersprüchen zu singen, die da allzu oft in den verschiedenen Forschungen sich zeigen . . . Hier hat nun das Werk Frimmels über Beethoven-Bildnisse eine starke Bresche geschlagen. Mit dem ihm eigenen, ans Märchenhafte grenzenden Bienenfleiße hat Frimmel auch die leiseste Gelegenheit wahrgenommen, Neues und Sicheres über Beethovens Erscheinung, wie auch über seine Wohnungen, besonders in der Umgebung Wiens, zu ermitteln. Seine Ergebnisse hat er teils in

(Fortsetzung auf Seite 184)

seinen Beethoven-Forschungen (einem Jahrbuch, das übrigens in anderer Form von Adolf Sandberger fortgesetzt wird), teils in Aufsätzen niedergelegt, die zumeist in Wiener Tagesblättern, aber auch in Musikzeitschriften erschienen sind. Es wäre lebhaft zu begrüßen, wenn sich die große Weltgemeinde der Beethovenverehrer mehr als bisher auch mit dem Studium von des Unsterblichen wahrer Gestalt und damit gerade auch mit Frimmels Forschungen beschäftigen wollte. A. N.

† Walter Elschner, der Oberregisseur der Hamburger Oper, der seit Ende vor. Jahres mit einem deutschen Opernensemble auf einer Wagnertournée in Amerika weilte. E. war ein vortrefflicher Wagnersänger und als solcher ein beliebtes Mitglied der Bayreuther Festspiele.

† Minnie Hauk, die einst weltberühmte Opernsängerin, mit 77 Jahren in der Wagnervilla zu Tribschen. Die in New York geborene Künstlerin war einst Mitglied der Wiener und Berliner Hofoper, später sang sie an allen bedeutenden Bühnen Europas.

† MD. Prof. G. H. Witte, ein um das Musikleben Essens hochverdienter Künstler, mit 86 Jahren. W., der geborener Holländer ist, studierte am Leipziger Konservatorium, übernahm aber schon 1871 die Leitung des Essener Musikvereins, den er während seiner 40jährigen Dirigententätigkeit zu hoher Blüte brachte. So kamen unter ihm vor allem die großen Chorwerke von Bach, Beethoven, Mendelssohn, Brahms u. a. teilweise zur Essener Erstaufführung. Als Komponist ist W. mit gediegenen Instrumentalwerken und einem „Hymnus an die Sonne“ für Chor und Orchester hervorgetreten.

(Fortsetzung auf Seite 186)

† Der bekannte aus Wien gebürtige Violinpädagoge Eugen Grünberg in Boston. G. studierte mit Nikisch, Mahler, Mottl und Schalk Komposition bei Bruckner. Nikisch brachte ihn auch 1878 an das von ihm dirigierte Theater- und Gewandhausorchester in Leipzig, weiterhin 1889 an das Higginsche Sinfonieorchester, nach Boston. G., der auch verschiedene theoretische Violinwerke abfaßte, galt als einer der bedeutendsten Violinpädagogen in Amerika.

† In Mesiano bei Trient der Mailänder Pianist und Komponist Prof. Marco Anzoletti, ein gebürtiger Trentiner, im Alter von 62 Jahren. A., der fast 40 Jahre am Mailänder Konservatorium unterrichtete, hinterläßt die Opern „Mozart“ und „Militza“, deren Text er selber verfaßte und verschiedene kammermusikalische Arbeiten. Dr. F. R.

† Carl Listemann, der geschätzte Nürnberger Gesangspädagoge und frühere Leiter der Neustrelitzer Oper, am 27. November 1928, wie uns nachträglich gemeldet wurde.

† Elisabeth Caland, die allbekannte Begründerin einer modernen natürlichen Klaviertechnik und Verfasserin verschiedener, auch im Ausland verbreiteter Schriften darüber, nach kurzer schwerer Krankheit mit 67 Jahren. Die Verstorbene erlebte noch die im Januar erfolgte Gründung eines Elisabeth-Caland-Bundes.

† Theodor Raillard, der verdiente Leipziger Musikpädagoge, Bearbeiter zahlreicher Studienwerke (Steingräber-Verlag, u. a. der Neue Damm) und gediegene Komponist, mit 65 Jahren. R. war seit 1893 Direktor des ehemal. Zschocherschen Musikinstituts und langjähriger Vorsitzender der Ortsgruppe der R. D. T., der ihn denn auch zu seinem Ehrenmitglied ernannt hat.

Berufungen:

Klaus Nettstraeter als Nachfolger GMD. Mikoreys an das Landestheater in Braunschweig.

Prof. Dr. Turnau, Breslau, als Intendant der Städt. Oper in Frankfurt a. M.

Dr. Herbert Graf, der bisherige Breslauer Spielleiter, zum Opernspielleiter in Frankfurt a. M.

Henri Marteau wurde eingeladen, die Violinmeisterkurse Leopold Auers in Chicago als dessen Nachfolger zu übernehmen.

Heinrich Laber dirigierte ein Konzert mit dem Philharmon. Orchester in Berlin. In der Philharmonie in Warschau hatte Laber einen derartigen Erfolg, daß er sofort für ein zweites Konzert im Herbst 1929 eingeladen wurde.

Der römische Komponist Alessandro Bustini als Nachfolger Franchettis zum Direktor des Konservatoriums zu Florenz.

Der deutsche tschechoslowakische Staatspreis für Musik wurde für 1928 dem als Bearbeiter Bachscher Werke bekannten, in Schönlinde lebenden Pianisten (Lisztschüler) August Stradal verliehen.

Zum künftigen Programmleiter des Mitteldeutschen Rundfunks wurde unter 200 Bewerbern Generalintendant Dr. Ludwig Neubeck vom Braunschweiger Landestheater gewählt, dem er seit vier Jahren vorsteht. Neubeck, dem ein trefflicher Ruf vorausgeht, findet ein ebenso reiches wie wichtiges Betätigungsfeld vor, das nicht nur einen Mann mit ausgebreiteten Kenntnissen auf literarischem wie musikalischem Gebiet verlangt, sondern auch einen starken Charakter männlich deutscher Art. Der deutsche Rundfunk macht heute eben-

(Fortsetzung auf Seite 188)

falls eine innere Krisis durch, es muß sich zeigen, ob er ein höheres Instrument zum Besten des deutschen Volkes ist oder nur eine unverbindliche, mehr kulturell schädliche als nützliche Einrichtung.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Die lange erfolglos zum Verkauf stehenden Manuskripte, Dokumente und Briefe aus dem Nachlasse Paganinis, deren Erwerb seine Vaterstadt Genua ablehnte, sind jetzt sämtlich in die Hände der amerikanischen Geigerin Bang-Hohn übergegangen, die sie in einer biographischen Publikation zu verwerten gedenkt. Der Musical „Courter" (New York") veröffentlicht eine Anzahl der Manuskripte in Facsimile-Drucken. Sic transit gloria mundi! Dr. F. R.

Am 26. Jan. wurde das Schumannmuseum zu Zwickau, insbesondere das Archiv desselben durch Studierende des Musikwissenschaftl. Instituts der Universität Leipzig unter Führung von Prof. Dr. Kroyer besichtigt. Der Gründer des Archivs, Direktor Kreißig gab an Ort und Stelle Erläuterungen über den Inhalt, den Zweck und die Anordnung. Man war erstaunt über die Reichhaltigkeit und die rasche Auffindung der einzelnen gewünschten Dokumente und Nachweise. Auch war eine kleine Ausstellung einzelner Stücke der alten Musikschätze der Ratsbibliothek mit veranstaltet, zu denen Prof. Dr. Clemm und Prof. Niemeyr Erläuterungen gaben. Am Schlusse des Besuchs bot die Pianistin E. Eiben-Dresden, die tags vorher in der Schumanngesellschaft gespielt hatte, musikalische Vorträge (Papillons) und fand mit Recht auch hier großen Beifall. Nachm. spielte Organist Gerhardt auf der Orgel der Marienkirche. Solche Besuche sollten wiederholt werden.

Der Nachlaß Smetanas, der u. a. auch zahlreiche noch unbekannte Lieder enthält, wurde von der tschechischen Regierung für 2 ½ Millionen Kronen angekauft.

Für die im Juli stattfindende 2. Nürnberger Sängerwoche sind über 2100 Chöre eingegangen, somit über 300 Werke mehr als s. Z. für die 1. Sängerwoche.

(Fortsetzung auf Seite 190)

Zur Hebung des sich in einer schweren Krise befindenden italienischen Opernschaffens wurde mit Hilfe amerikan. Theaterunternehmer in New York ein „Institut für italienische Opern" gegründet. In New York und Boston soll ein eigenes Theater mit angegliederter „Hochschule für italien. Musik" geschaffen werden.

Nicht nur in Leipzig, sondern auch anderwärts sind Abende der Gesellschaft für Neue Musik „erschreckend schlecht" besucht, z. B. in Mannheim (Programm: Schönberg, Hindemith, Krenek, Eisler), so daß man, wie die Neue Bad. Landeszeitung berichtet „an eine Art Fahnenflucht der Mitglieder der Gesellschaft für N. M. glauben muß". Nun, wenn die „Führer", wie sich immer mehr zeigt, ihre Sache im Stich lassen müssen, was sollte man da von den Ge- bzw. Verführten anders erwarten?

Die „Münchener Opernbühne" hat als süddeutsche Wanderoper unter Leitung von MD. Schlosser und Kammersänger J. Gleß in der ersten Hälfte dieser Spielzeit gegen 30 süd- und mitteldeutsche kleinere und größere Städte zum größten Teil mit mehreren Vorstellungen erfolgreich bespielt und sich damit als ein hochzubewertendes Kulturunternehmen erwiesen, um so mehr, als ihm nur bescheidenste Mittel zur Verfügung standen. Geboten wurde vor allem Mozart und Lortzing, ferner mit einzelnen Werken Pergolesi, Humperdinck, d'Albert, Leo Fall und das schwäb. Singspiel „Die schwäbische Schöpfung" von Bischof Sailer. Die Zahl der Mitgliedstädte ist im Wachsen begriffen.

Der Berliner Volkschor (Leiter: E. Zander) beging die Feier seines 25jährigen Bestehens mit einem Festkonzert in der Philharmonie. Zur Erstaufführung kamen Telemanns „Tageszeiten" und Händels „Frohsinn und Schwermut" (Allegro und Pensieroso), letzteres Werk in einer neuen Bearbeitung von E. Zander.

In Meiningen kam die Märchenkomödie „Hans Dampf" von R. Stemmle mit Musik des dortigen Kapellmeisters Hans Uldall zur Aufführung. Zum ersten Male wurde hierbei das Orchester durch einen eigens dafür konstruierten Grammophon-Apparat (Polyfar) ersetzt, der den Orchesterklang „unverändert" (?) wiedergibt. Dieses Verfahren soll insofern Zukunft haben, als es kleinere Bühnen in die Lage versetzt, Orchester- bzw. Opernmusik ohne Orchester zu bieten.

Unter Anwesenheit hoher bayrischer und österreichischer Würdenträger hielt Schuberts Büste, eine Schöpfung des Münchener Bildhauers Prof. A. Weckbecker, ihren Einzug in die Walhalla bei Regensburg. Schubertsche Instrumental- und Chormusik, ausgeführt vom Nürnberger Streichquartett, dem Regensburger Liederkranz und der Arbeitsgemeinschaft der Regensburger Sänger, sowie Ansprachen umrahmten den Festakt. Ein von der Stadt Regensburg veranstaltetes Festkonzert brachte unter Leitung von Ulrich Herzog die Es-Dur Messe. Die Aufführung vor der außerordentlich zahlreichen Zuhörerschaft hinterließ tiefste Eindrücke.

Die städt. Konzerte von Itzehoe 1928/29 (künstlerische Leitung: Otto Spreckelsen) umfassen folgende 5 Abende: 1. Schubert: Unvollendete, Schumann: Der Rose Pilgerfahrt. 2. Thomas: Marcuspassion (Kieler Oratorienverein unter GMD. Stein). 3. Perlen alter Cembalo-Musik (Rich. u. Agnes Liesche,

(Fortsetzung auf Seite 192)

Flensburg). 4. Balladenabend Prof. A. Fischer. 5. Händels „Salomo". Außerdem eine Schubert-Gedenkstunde und soziale Konzerte.

Ein unbekanntes, ungedrucktes und selbst zu Lebzeiten des Komponisten nicht aufgeführtes Opernfragment von Händel „Jupiter in Argos" kam durch den Londoner Rundfunk zur Aufführung. Der Händelforscher Newman Flower gibt im I. vor kurzem erschienenen Jahrgang des Händel-Jahrbuchs die Geschichte des Werkes.

Im Musik-Saal Bertrand Roth, Dresden, fand unter Mitwirkung von Vera Meyer-Olbersleben (Gesang) und Mitgliedern der Dresdener Staatskapelle ein Meyer-Olbersleben-Gedächtnisabend statt, an dem Lieder und Instrumentalwerke des 1927 † Komponisten zu Gehör kamen.

Der Einsendungstermin des Internat. Wettbewerbs der Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Dezemberheft 1928, Seite 719) ist bis 1. April 1929 verlängert worden.

Das Leipziger Kammerduett (Käte Grundmann, Käte Welzel) hat sich mit Li Stadelmann-München (Cembalo) zur gemeinsamen Pflege alter Kammermusik vereinigt.

Am 11. März jährt sich zum 100. Male der Tag, an welchem von der Sing-Akademie unter ihrem jugendlichen Mitgliede F. Mendelssohn in ihrem eben neuerbauten Hause nach hundertjährigem Schlaf die Matthäus Passion zum ersten Male nach J. S. Bachs Tode wiederaufgeführt wurde. Aus Anlaß dieser für die gesamte Pflege Bachscher Musik hochbedeutenden kunsthistorischen Tat wird die Singakademie eine ungekürzte besondere Aufführung der Matthäus-Passion veranstalten, die am Sonntag den 10. März am Nachmittag und Abend stattfinden soll. Dieser Aufführung wird am 9. März ein Festakt mit Werken von Zelter, dem damaligen Direktor der Sing-Akademie und ersten Förderer Bachscher Kunst, F. Mendelssohn und J. S. Bach selbst vorangehen. Die Aufführungen finden im Saale der Sing-Akademie unter Leitung des derzeitigen Direktors der Sing-Akademie Dr. Georg Schumann statt.

Bei Leo Liepmannssohn, Antiquariat, Berlin, gelangen am 8. März im Rahmen einer Autographenversteigerung 231 z. T. hochbedeutende Musikmanuskripte zur Versteigerung. Wir nennen nur Namen wie Beethoven (u. a. Manuskript des Liedes „Der Mann vom Wort"), Brahms, Chopin (u. a. Polonaise op. 53), Gluck, Haydn, Mendelssohn, Mozart (u. a. ein verschollen gewesenes Duettino aus „Titus"), Rossini, Schubert (Erlkönig!), Schumann, Wagner usw., verweisen im übrigen auf den Versteigerungskatalog 53 und das Inserat Seite 177.

Ehe Sie das Heft beiseitelegen, nehmen Sie bitte die einliegende, der Abonnentenwerbung dienende Postkarte heraus und überlegen Sie, ob Sie uns nicht Anschriften von Freunden und Bekannten angeben können, bei denen Interesse für die „Z.f.M." besteht. Sie erweisen der Zeitschrift damit einen großen Dienst. Für Ihre Bemühungen im voraus besten Dank. STEINGRÄBER-VERLAG

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100 — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

96. JAHRG. LEIPZIG / APRIL 1929 HEFT 4

INHALT

APRIL 1929

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr R.-M. 4.—, Einzelheft R.-M. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der Zeitschrift für Musik, c) durch die Postämter. (Mindestbezugszeit bei der Post ein Kalendervierteljahr.) Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: ¼ Seite R.-M. 38.—, ½ Seite R.-M. 70.—, 1/1 Seite R.-M. 132.—, die einspaltige, 68 mm breite Millimeterzeile kostet R.-M. —.50

Bei Platzvorschrift 25 Prozent Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. ZAHLSTELLEN DES VERLAGS: Postscheckkonto Leipzig 51 534, Postsparkassenkonto Wien 156 724 (Steingräber-Verlag), Postscheckkonto Prag 78 059 (Steingräber-Verlag)

Die Matthäuspassionen von Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach in ihren Chören

Zur Erinnerung an die vor 200 Jahren erfolgte Erstaufführung von Bachs Matthäuspassion

(Mit Schützschen Chören als Musikbeilage)

Von Alfred Heuß

Am Karfreitag den 15. April des Jahres 1729 hat Bach seine Matthäuspassion in der Thomaskirche zu Leipzig im Nachmittagsgottesdienst zur ersten Aufführung gebracht. Die ganze musikalische Welt gedenkt dieses Tages, der ihr — und das geschah dann im weiteren Sinne hundert Jahre später durch die Tat des jungen Mendelssohn[1]) in Berlin — eines der erhabensten und göttlich-menschlichsten Werke der christlichen Kunst schenken sollte. Es gibt keinen ernsten Musiktreibenden, dem Bachs Matthäuspassion in dieser oder jener Art nicht vertraut wäre, so daß es sich erübrigt, im allgemeinen irgendwie auf das Werk einzugehen. Ein Anderes ergibt sich heute aber immerhin mit einer gewissen künstlerischen Notwendigkeit. Immer deutlicher erhebt sich hinter Bach und Händel die Gestalt des gerade hundert Jahre älteren Heinrich Schütz, des größten deutschen Musikers des 17. Jahrhunderts, der denn auch bereits in echt deutscher Art von gewissen Kreisen gegenüber Bach ausgespielt wird. So dies zu einer echten, innerlichen Beschäftigung mit der Kunst des einsamen, in die unwirtliche, wilde Zeit des dreißigjährigen Krieges hineingestellten Dresdner Meisters führt, soll dies nicht einmal so sonderlich getadelt werden, zumal Bach — Bach ist und bleibt. Zudem mögen diese, besonders in den Singgemeinden sich findenden Kreise daran erinnert werden, daß sie in dieser Einschätzung in gewissem Sinne bereits einen Vorläufer haben, und zwar in der Person Friedrich Spittas, des jüngeren Bruders des großen Bach-Biographen. Als erster hat dieser eine größere, Einzelwerken von Schütz gewidmete Schrift verfaßt, die, am Anfang der durch Karl Riedel hervorgerufenen Pseudo-Schützbewegung[2]) erscheinend (1886), die „Passionen von Heinrich Schütz" ins Auge faßt und fast mit Notwendigkeit dazu gelangt, die beiden größten Meister der musikalischen Passion miteinander zu vergleichen. Und zwar zum klar ersichtlichen Nachteil Bachs. Diese bedeutsame Schrift ist seit langem vergriffen, sie verdient in gewissem Sinne auch wohl neu aufgelegt zu werden, nur wird es nötig sein, den von Spitta an die beiden Meister gelegten kritischen Maßstab seinerseits wiederum kritisch zu betrachten. Spitta erscheint nämlich deshalb der Passionskomponist Schütz größer als Bach, weil dieser den ganzen Stoff in kirchlichem Sinne betrachtet habe, während Schütz menschlich frei dastehe, als ein unbefangener, rein psychologisch vorgehender Dramatiker. Spittas Auffassung ist meines Wissens noch nie kritisch beleuchtet worden — die ersten Bemerkungen machte ich in dem Festbuch zum letzten, 16. Bachfest in Kassel —, es erscheint aber doch wohl in dem Festjahr der Bachschen Matthäuspassion angebracht, auf diese grundsätzliche Frage näher einzugehen. Auch wir werden auf sehr starke Unterschiede in der Auffassung des Evangeliumstextes der beiden Meister stoßen, den Grund aber wo ganz anders finden wie Spitta.

[1]) Siehe darüber auch die Bemerkungen auf S. 224.

[2]) Pseudo-Schützbewegung insofern, als die von Riedel herausgegebene und damals oft aufgeführte kompilierte Schützsche Passion zum größten Teil gar nicht von Schütz stammte, sofern elf von den 15 Chören der unechten und völlig unschützschen Marcus-Passion entnommen waren.

Es gibt nun aber überhaupt kaum etwas Fesselnderes und Lehrreicheres in der ganzen Musikbetrachtung, als zwei bedeutende Musiker den ganz gleichen Vorwurf, die gleichen Worte behandeln zu sehen. Nichts könnte auch für die innerste Musikerbildung förderlicher sein als derartige Vergleiche, weil man bald zum Kern der betreffenden Werke und damit auch ihrer Urheber dringen muß, soll man sich nicht mit der Schale begnügen. Hier in unserem Fall sind die den beiden Meistern gereichten „Waffen", d. h. die textlichen Vorwürfe — ganz wie bei der Vertonung des nämlichen Gedichts wie letzthin anläßlich der Ausführungen über die beiden Müllerlieder von Schubert und Zöllner — auch insofern gleich, als sowohl Schütz wie Bach bei den sog. turbae, d. h. den Chören der Schriftgelehrten, Jünger, der Kriegsknechte usw., mehrstimmige Chöre zu schreiben hatten, und ob nun Bach Doppelchöre anwendet und auch Instrumente heranzieht, während Schütz a cappella zu vier Stimmen schreibt, macht in der sachlichen Beurteilung so gut wie nichts aus, zumal die beiden Meister schließlich der gleichen Stilepoche angehören. Hinsichtlich der Rezitative ist dies nicht der Fall, wenn auch der seelisch so überaus erweiterte „Choralton" von Schütz auch auf diesem Gebiet einen Vergleich zuläßt. Wir werden es einzig mit den oben genannten Chören zu tun haben, und greifen aus diesen zunächst vor allem die der Hohenpriester und Schriftgelehrten heraus.
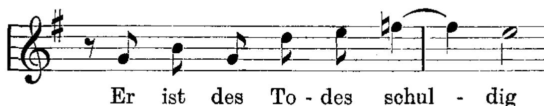
Sich in Schütz einzuleben, ist weit schwieriger als in Bach, und das wird auch so bleiben, wenn uns Schütz weit vertrauter geworden ist als es auch heute der Fall sein kann. Woran dies liegt, soll dem Leser erst so allmählich bei dem Studium dieser Abhandlung an Hand der Schützschen Chöre klar werden. Keineswegs ist der Grund etwa darin zu finden, daß den meisten Musiktreibenden die Musiksprache des 17. Jahrhunderts ferner liegt als die Bachsche. Natürlich wirkt dieser Umstand mit, rein gefühlsmäßig erschließt sich aber die Musik der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts — und seine Matthäuspassion hat Schütz als Einundachtzigjähriger im Jahr 1666 geschrieben — wesentlich leichter als die Sebastian Bachs. Mit Schütz ist es ja überhaupt eine ganz eigene Sache, er steht nicht nur in seiner Zeit einsam da — wie fast kindlich die fast gleichzeitigen Passionen von Sebastiani und Theile, von der eben veröffentlichten Celler-Matthäuspassion von 1637 nicht zu reden —, sondern auch selbst unter den großen deutschen Meistern. Vorausnehmend sei auch der Satz geprägt, daß Schütz nicht nur der als solcher geistigste große Musiker gewesen ist, den es überhaupt gegeben, sondern auch der insofern kühnste, als er bis in das der Tonkunst unergiebigste Gebiet, das des rein Verstandesmäßigen gedrungen ist und damit Zusammenhängendes zur künstlerischen Darstellung bringt. Das wird uns bald einigermaßen klar werden, so wir uns vor allem einmal mit den Chören der Hohenpriester und Schriftgelehrten beschäftigen und diese mit denen Bachs vergleichen.

Wir beginnen gleich mit dem ersten: Ja nicht auf das Fest. Wer Bachs kurzsilbige, bewegliche Fassung im Kopfe hat, erkennt ohne weiteres, daß er es bei Schütz mit etwas ganz anderem zu tun hat, und zwar sowohl in seelischer wie in musikalischer Hinsicht. Bei Bach Geschäftigkeit bei musikalischer Zentralisation auf eine Stimme, so daß je vier Stimmen zusammen eine Einheit bilden und diese sich wiederum einander ergänzen; bei Schütz aber — wir müssen langsam vorgehen — zunächst eine Stimme allein, der die drei anderen gegenübergestellt sind. Der Satz „Ja nicht auf das Fest" wird getrennt, der Nachdruck zunächst allein auf die zwei Worte „Ja nicht" gelegt, die nun aber auch überdeutlich, ganz verstandesmäßig erklärend und vor allem ohne geringste Erregung und Lebendigkeit, vielmehr bedächtig, ausgesprochen werden,

das Ganze der Ausdruck kühlster Überlegung. Man erkennt bald, daß man es mit kalt berechnenden Männern, die sich nicht im geringsten aufregen, zu tun hat. Dabei aber die harte Bestimmtheit. In den ersten vier Takten wird nicht weniger als zweimal (V I) kadenziert, im ganzen Sätzchen aber fünfmal, während es bei Bach nicht zu einem einzigen derartigen Schluß kommt. (Die Baßschritte sind auch sehr deutlich herauszuarbeiten.) Das Zeitmaß muß auch ganz gemächlich genommen werden, man lasse sich sich von dem Alla breve-Zeichen, das damals noch nicht die heutige Bedeutung gehabt hat, keineswegs irre machen. Und nun bitte ich schon jetzt die innerlich mitmachenden Leser, nachdem sie sich einigermaßen in die Schützsche Melodik hineingewöhnt haben, um zweierlei: Erstens mögen sie, von einer Stimme zur anderen springend, die Melodie in das genau entsprechende gesprochene Wort übersetzen sowie aber, wenn dies gelungen ist, zu den Worten die entsprechenden Handgebärden machen. Ist dies auch nur einigermaßen gelungen, so merken sie, daß hinter dieser Musik eine Sprachgewalt steckt, die sich nicht überbieten läßt. Es sind alte, abgebrühte Diplomaten schmutziger Färbung, die so sprechen, meine Stimme erhält bei dieser Rückübersetzung in die Sprache unwillkürlich einen näselnden, unangenehmen Beiklang, während die Finger sich spreizen. Auch der zweite Satz, „auf daß nicht ein Aufruhr werde", ist bei gegenständlichster Deutlichkeit sehr ruhig, etwa in dem Sinne: Ein Aufruhr, den könnten wir dieser Narretei wegen gerade noch brauchen! Nur zwei Stimmen, Tenor und Sopran, sind selbständig, die zwei andern bestätigen lediglich. Die Modulation vollzieht sich von C-Dur nach D-Moll, als neuer Begriff wird „im Volk" hervorgehoben. Es wäre, soll dies heißen, eine unangenehme Sache, wenn in unserem braven C-Dur-Volk ein D-Moll-Aufstand entstünde. So etwas darf nicht vorkommen, und so wird das gefahrbringende D-Moll nach B-Dur gewendet. Also — und nun wiederholt Schütz mit feinster psychologischer Folgerichtigkeit den ersten Satz — „ja nicht, ja nicht auf das Fest", dadurch zugleich den Chor sehr schön (ABA) abrundend.

Gehen wir, um weiteres Material über die Priester zu sammeln, zu ihrem nächsten Chor: „Er ist des Todes schuldig" über. Kaiphas hat es sich nach dem Ausspruch Jesu, daß er Gottes Sohn sei, geleistet, die Kleider zu zerreißen, und eigentlich hätten wir auch noch auf das Rezitativ einzugehen, in dem der Nachdruck keineswegs etwa auf die Gotteslästerung gelegt ist, sondern auf „Zeugnis", „siehe", „gehöret" und das impertinent gegebene: „Was dünket euch?" Nirgends irgendwelche innere Erregung. Überreif fiel der Apfel des Schuldbeweises herunter mitten in den Kreis der kaltblütig gebliebenen Gesellschaft. Der Hohepriester, ihn aufhebend und sich entrüstet stellend, reicht ihn nach seiner salbungsvollen Rede der lauernden Kollegenschaft, die nun mit der Kälte und Bestimmtheit eines Staatsanwalts — man vergleiche nun den kurzen Chor — ihr: „Er ist des Todes schuldig" feststellt. Wie ein Todesbeil fällt mit schneidender Härte und Kälte die Stimme auf „Todes" in die untere Quinte, auch nicht eine Spur von Gefühl findet sich in den halsumdrehenden Noten, die die Kadenz wiederum schärftens ausprägen.

Wie vollkommen anders wiederum Bach. Bei ihm springen die Priester förmlich auf, endlich sind sie so weit, wie sie kommen wollten, erleichtert und aufgeregt zugleich schreien sie die Worte auf:



förmlich heraus, den Nachdruck zunächst lediglich auf „schuldig“ legend. Dazu das Durcheinander in den acht Stimmen, die ganz selbständig geführt sind. Es geht da heiß zu, der Sopran schließt mit dem hohen g. Welch ganz andere Menschen sind das! Doch zunächst weiter, gleich der folgende Chor: Weissage uns Christe.

Der Schützsche Chor gehört zum Gemeinsten, was jemals in der Musik zum Ausdruck gebracht worden ist. Zunächst einmal: Jede Stimme ist voll ausgebildet und hat ihren thematischen Kern, d. h. jeder der Beteiligten spricht, an Jesus herantretend, mit voller, impertinenter Deutlichkeit und — Betonung. Mit welchem Hohn wird die erste Silbe — die Bach mit leichtem Auftakt gibt — hervorgehoben, die natürlich auch in diesem Sinne vorzutragen ist. (Man übersetze doch ja immer wieder in die Wortsprache zurück!) Und dann das Wort „Christe“, das breit, gewissermaßen höhnisch feierlich gegeben wird. Ist es doch von der kaltblütig gemeinen Gesellschaft in dem Sinne von „Sohn Gottes“ gemeint. Als solchen hatte sich Jesus eben bekannt, als solcher muß er aber auch weissagen können. Dies der Sinn für die starke Hervorhebung von „Christe“ besonders im Baß, während es Bach ein einziges Mal, aber in hoher Lage, erregt hinausschreien läßt.

Aber erst die zweiten Worte. Man singe jede Stimme nacheinander, um voll und ganz hinter diesen geradezu raffinierten Hohn zu kommen. Und zwar ist der zweite Vortrag noch gesteigert. Man nehme zunächst Sopran und Baß zusammen. Die Töne steigen immer höher, d. h. die einzelnen hundeschnauzigen Patrone treten immer näher an Jesus heran, derart nahe, daß sie beinahe sein Gesicht berühren. Und diese gemeinste Freundlichkeit! Wie süßlich gemein die Betonung von „ist“, besonders ausgeprägt im Alt! Zum Gemeinsten gehört aber das höhnische Mitleid auf das erste „dich“ mit dem verminderten Dreiklang (g|e|b), wobei der Tenor — Jesus dürfte eben einen Schlag erhalten haben — das hohe g grinst. Auch bei der Vorhaltsdissonanz im letzten Takt (d e f) hat man sich einen Schlag, und einen besonders rohen, zu denken. Dabei nirgends irgendwelche Erregung, der Schluß liegt auch ganz tief, in schmutzigster Ruhe gewissermaßen, während Bach in hoher Lage schließt. Daß Schütz, entsprechend der Satzfrage, mit einem fragenden Halbschluß den Satz beschließt, muß schon deshalb angeführt werden, weil wir bei Bach die Frage — was er sonst meistens tut — nicht berücksichtigt finden. Wir finden bei ihm, um zunächst einmal vom Vergleich mit Schütz auszugehen, überhaupt keinen komplizierten Gefühlsausdruck. Die Worte werden bei ihm mit rhythmischer Wucht herausgeschleudert, wie das Stück streng rhythmisch verläuft. Es herrscht, um es kurz zu sagen, eine ungemeine Leidenschaft in dem Satz und damit gelangen wir denn auch dazu, uns die Bachschen Hohenpriester und Schriftgelehrten näher anzusehen.

Diese sind in ihrem Grundwesen ganz andere Menschen als die Schützschen. Bei Bach herrscht Affekt, Leidenschaft, er sieht die Priester durch sein eigenes, leidenschaftliches Temperament, seine Priester denkt man sich auch viel jünger, während man bei Schütz an Gestalten erinnert wird, wie sie z. B. Albrecht Dürer in dem Bild: „Der 12jährige Jesus“ gemalt hat, wo man einen alten, ausgeschämten Schriftgelehrten trifft, daß es einem, ganz wie bei Schütz, kalt den Rücken hinunterlaufen kann. Wer von beiden Meistern hat recht? Vollkommen verkehrt ist es lediglich, die Bachsche Auffassung mit der kirchlichen in Zusammenhang zu bringen, was sich leicht an Stücken beweisen ließe, die gerade das Gegenteil von der kirchlichen Einstellung bieten. Was hat, um nur ein Beispiel zu nennen, die kindliche Festfreude der Jünger, als es zur Bereitung des Osterlamms geht, mit der osterlich kirchlichen Auffassung zu tun! Diese

bezieht auch diese Begebenheit auf den Tod, den Karfreitagsgedanken, während Bach in voller Naivität die Jünger an das Nächstliegende denken und sie sich freuen läßt. Viel eher könnte man hier bei Schütz, der die Jünger ganz anders wie Bach gibt, an kirchliche Auffassung denken. Nein, beiden Meistern ist es darum zu tun, die Passionsgeschichte in reiner Menschlichkeit als tiefreligiöse Menschen zu sehen, sie tun es aber auf Grund ihres so sehr voneinander verschiedenen Wesens und, wie wir ergänzend hinzuzufügen haben, ihrer verschiedenen Welteinsicht und Menschenkenntnis. Es gibt nun aber keinen großen deutschen Musiker, der von Jugend an und sein ganzes Leben hindurch soviel mit Fürstlichkeiten und ihnen nahestehenden Persönlichkeiten zu tun gehabt hätte wie Schütz, der als Zögling des Mauritianums in Kassel in adligen Sitten schon aufgewachsen war. Was hat ein Schütz an den zahlreichen Höfen des In- und Auslandes, mit denen er zu tun hatte, nicht alles gesehen und erlebt! Dann aber seine Stellung zur Musik überhaupt! Er ist der einzige, der förmlich dazu gedrängt werden mußte, sie zum Lebensberuf zu wählen. Noch der Vierundzwanzigjährige möchte allem nach und trotz seiner venetianischen Erfolge lieber wieder zur juristischen Laufbahn, die bei ihm sicher zur staatsmännischen geführt hätte, zurückkehren. Keiner der großen Meister hat denn auch ein überlegen geistigeres Verhältnis zu ihr, keiner die Dämonen der Musik, die in Schütz so stark wie in einem lebten, kühler gebändigt. Das macht ja das Wesen aller großen Musiker aus, daß sie auch wieder über der triebhaftesten aller Künste stehen, diese bändigen, um als „Übermusiker" herrschen und das mit der Tonkunst machen zu können, was ihnen als geistigen Menschen in aller Klarheit vorschwebt. Und hierin steht Schütz in gewissem Sinne einzig da, was denn auch wohl schon aus der Betrachtung der besprochenen Chöre hervorgegangen sein wird. Für heute müssen wir allerdings abbrechen, dies auch nicht ohne bestimmte Absicht. In der Musikbeilage finden sich noch einige weitere Chöre mitgeteilt, und es wird der Wunsch ausgesprochen, sich selbst an der geistigen Deutung derselben zu versuchen. Die Arbeit ist hart und zunächst mühsam, aber ein musikalisch geistiges Stahlbad kräftigster Art. Weitere Ausführungen sollen zwanglos erscheinen.

Nochmals „Der vertriebene Schulmusiker"

Von Fritz Piersig, Berlin

Unter obigem Titel hat der Herausgeber dieser Zeitschrift im Heft 2 dieses Jahrganges in dankenswerter Weise sich dafür eingesetzt, daß die Schulmusik in den Händen von wirklichen Fachleuten bleibt und nicht an die Philologenschaft abwandert. Aus genauer Kenntnis der einschlägigen Verhältnisse möchte ich jedoch darauf aufmerksam machen, daß es sich hier nicht um einen einzelnen, angeblich in Vorbereitung befindlichen Erlaß handelt, sondern daß es um zwei ältere Prüfungsordnungen und die Absicht einer dritten Verordnung geht. Erstens war in der wissenschaftlichen Staatsprüfung Musikwissenschaft als Zusatzfach und Gesang als Zusatzfach für den Philologen zugelassen. Unter Gesang war die Kretzschmarsche Prüfung für Gesanglehrer an höheren Lehranstalten vom Jahre 1910 verstanden, die 1927 aufgehoben wurde, also auch für den Philologen nicht mehr in Betracht kommen kann. Musikwissenschaft als Zusatzfach konnte nur den Sinn haben, dem Philologen gegebenenfalls zu bestätigen, daß er neben seinen Hauptfächern auch das Studium der Musikwissenschaft zu einem gewissen Abschluß gebracht hatte und ihm höchstens die Berechtigung verleihen, etwa neben dem Gesangslehrer an der höheren Lehranstalt eine musikwissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft zu leiten; derartige Gruppen können ja von Primanern freiwillig gebildet werden. Auf keinen Fall ist aber das Zusatzfach Musikwissenschaft identisch mit der Fakultas „Musik", wie das irrtümlich in einigen

Fällen in das Kunzsche Philologenjahrbuch übergegangen ist. Bedauerlich ist es, daß diese Bestimmung von einigen Lehrern der Musikwissenschaft (hoffentlich nur fahrlässig!) dahin mißgedeutet wurde, als berechtige das Zusatzfach Musikwissenschaft auch zur Erteilung von Musikunterricht an höheren Schulen, da ja in Wirklichkeit das so unentbehrliche Studium der Schulgesangspädagogik in der betreffenden Prüfungsordnung völlig fehlt. Leider sind so in mehreren Fällen Schulmusikerstellungen an Philologen verloren gegangen und die Akademie für Kirchen- und Schulmusik ist seit längerem bestrebt, durch das Ministerium auf Provinzialschulkollegien und wissenschaftliche Prüfungsämter dahin einzuwirken, daß solche Verkennungen der wahren Sachlage künftig nicht mehr vorkommen.

Zweitens handelt es sich um die Prüfungsordnung für das künstlerische Lehramt Abt. Musik von 1922, nach der seitdem die Absolventen der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin und der Schulmusikabteilung an der Hochschule für Musik in Köln geprüft werden, um nach zweijähriger Weiterbildung als Studienreferendare zu Studienassesoren und schließlich zu Studienräten aufzurücken. War hier neben zwei künstlerischen Fächern ein wissenschaftliches Nebenfach zwecks besserer Anstellungsfähigkeit nur empfohlen, so ist letzteres in Anbetracht der geringen Stundenanzahl durch den bekannten Erlaß vom 27. August 1928 leider zur Pflicht erhoben worden. Zweifellos ist die Absicht des preußischen Kultusministers insofern gut gemeint gewesen, als man glaubte, die Musiklehrer dadurch wirtschaftlich sicher stellen zu können. In Wirklichkeit überwiegen die auf der Hand liegenden Nachteile diesen Vorteil sehr erheblich. Man hätte der Sache mehr gedient, wenn man kräftig dafür eingetreten wäre, die Stundenzahl für Musik wenigstens in der Art zu erhöhen, daß zwar auf den einzelnen Schüler nicht mehr Wochenstunden als bisher entfallen, dem Musiklehrer dagegen soviel Stunden zur Verfügung stehen, daß die bisher unvermeidlichen Klassenzusammenlegungen auf ein erträgliches Maß herabgesetzt werden könnten. Denn der bisherige Zustand, daß häufig bis zu 140 Schülern von sehr unterschiedlichem Lebensalter in einer einzigen Klasse unterrichtet werden, verdirbt die Disziplin, die Nerven des Lehrers und stellt einen pädagogisch unhaltbaren Ausnahmezustand dar. Wenn man nun statt dessen dem Studierenden der Schulmusik auch noch ein wissenschaftliches Fach aufzwingt — das ebenfalls gestattete Turnen verdirbt die Hände der Geiger und Klavierspieler! — so steht zu befürchten, daß damit die Vollblutmusiker wieder aus der Schule herausgedrängt werden und die Schulmusik in die Hände eines stark verwissenschaftlichen Typus gerät. Leider ist seinerzeit diese ganze Angelegenheit so behandelt worden, daß die Proteste der wirklich Sachverständigen, z. B. des Direktors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, nur noch post festum und rein akademisch in der schulmusikalischen Fachpresse erhoben werden konnten. Jetzt soll wenigstens versucht werden, die höchst bedenkliche Überlastung der Schulmusikstudierenden — zumal in Berlin, wo Universität und Akademie sechs Kilometer auseinanderliegen — dadurch zu mildern, daß einige Universitäts-Vorlesungen in den Räumen der Akademie abgehalten werden. Natürlich wird das nur für einige besonders beliebte Fächer, wie Deutsch, möglich sein. Für alle anderen wissenschaftlichen Nebenfächer bleibt die kaum tragbare Belastung mit einem gleichzeitigen Doppelstudium von Kunst und Wissenschaft. Außerdem soll versucht werden, gewisse Anfangsüberspannungen der künstlerischen Prüfungsordnung von 1922 etwas zu mildern, aber selbstverständlich darf dabei keinerlei Senkung des künstlerischen Niveaus zu gunsten eines philologischen Faches statthaben.

Endlich schweben drittens im Ministerium Erwägungen, in welcher Weise auch Philologen eine sachdienliche Lehrberechtigung in Schulmusik bewilligt werden kann. Selbstverständlich würde diese Fakultas in hohem Maße bedenklich für die Zukunft der hauptfachlichen Schulmusiker werden, wenn es dadurch wissenschaftlichen Studienräten gelänge, durch das neue Nebenfach Schulmusik eine hauptamtliche Verwendung als Schulmusiker zu finden. Infolgedessen scheint allein der Weg wenigstens zur Not tragbar, daß die wissenschaftlichen Staatsexamenskandidaten die Fakultas für Schulmusik als Nebenfach einzig vor dem künstlerischen Prüfungsamt in Berlin, ungefähr in den Ausmaßen der früheren Gesanglehrerprüfung (1910) ablegen müssen und dann auf irgendeine Weise bei den Schulen durchgesetzt wird, daß sie nur

insoweit Musikunterricht geben dürfen, als etwa an Doppelanstalten Musikstunden über die volle Beschäftigung des bereits vorhandenen Schulmusikers gegeben werden müssen.

Um noch einmal zusammenzufassen: Obwohl der Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik ein Musikwissenschaftler ist, würde er es als eine vollkommene Verkennung der Hauptaufgabe der Schulmusik erachten, wenn die Schulmusik in die Hände der Musikhistoriker oder gar der Philologen abglitte. Beide sind uns sehr willkommen, wenn sie die vollen Bedürfnisse der Schulmusik nachweislich befriedigen können, aber nur, wenn dieser Nachweis in einem vollwertigen künstlerischen Staatsexamen geführt worden ist.

Anmerkung der Schriftleitung: Diese sehr begrüßenswerten Ausführungen zu unserem Februar-Artikel sind nicht die einzigen geblieben und werden wir sie noch weiter behandeln.

Richard Strauß' Intermezzo

Ein Versuch

Von Wilhelm Virneisel, Koblenz a. Rh.

(Schluß)
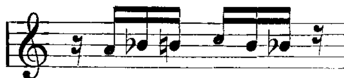
Welche Aufgabe fällt in dieser Komödie nun dem Orchester zu? Über die Illustrierung äußerer Vorgänge ist bereits kurz gesprochen worden. Im übrigen ist die Grundhaltung des Orchesterparts wie die der Singstimme vom jeweiligen Text bestimmt, nähert sich entweder dem Charakter eines Rezitativs oder — und das ist das bei weitem vorwiegende — begleitet das Wort auf der Szene in freier, etwa sinfonischer Art. Den Stempel innerer Geschlossenheit empfängt die Oper durch die Durchführung einiger weniger Motive, die in unendlichen Umwandlungen, Veränderungen, Engführungen, Verkleinerungen, Vergrößerungen, Umkehrungen und Kombinationen ihre musikalische Substanz ausmachen, wie durch die Wiederholung ganzer Komplexe in ihrem Verlauf. Man vergleiche folgende Stellen: (Die römischen Ziffern bezeichnen die Akte, die arabischen die Orientierungszahlen; die Ziffern in Klammern vor oder hinter den Orientierungszahlen bedeuten die entsprechenden Takte vor oder nach der Orientierungszahl):

a) I. 56—57 = I. 119—121 = II. 227 (6)—229 (1)
b) I. 88—91 = I. 236—(3) 238 = 294 (1)—296 = II. 22 (5)—(2)24
c) I. 257—264 = II. 208—(4)215; hierzu noch I. 217, 224 (2), 226 (1 ff.)
d) I. (1) 133—134 = I. 192—193.
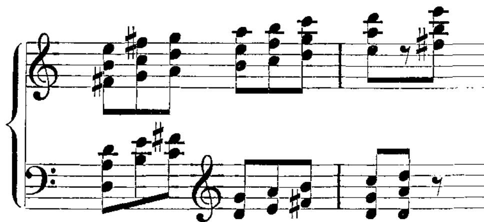
Einzelne Szenen sind noch besonders in sich geschlossene Gebilde, wie die Ballszene beim Grundlseewirt, in der der $\frac{3}{4}$ Takt bindend wirkt. Die Skatszene ist fast ganz auf die
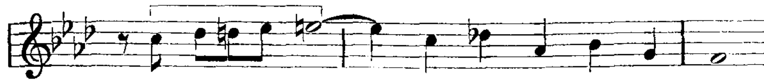


Figur gestellt, in der Abreiseszene im zweiten Akt treibt das Motiv
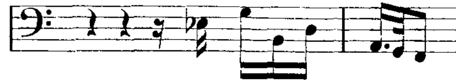


sein Wesen, und die Baronszene des ersten Aktes erhält ihr Gesicht durch die Quartenakkordik:
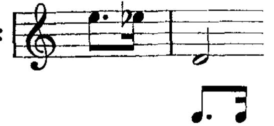


Andere Motive knüpfen an direkte Vorgänge oder Personen an, wie dieses:
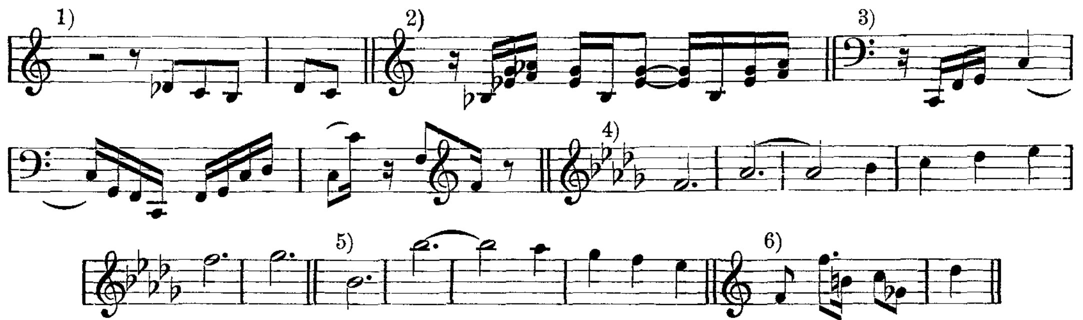


an Mieze Maier, das in der siebenten Szene des ersten Aktes zum ersten Male erscheint, oder folgender an den Zorn des Mannes, das erstmalig in der Skatpartie auftritt:



endlich das die Oper eröffnende, tausendfältig in ihr wiederkehrende: 

das man unschwer auf den Mann beziehen kann und dem man leicht die Worte: Richard Strauß (Robert Storch) unterzulegen vermag. Letzteres ist neben den in ihrer Urgestalt folgenden Motiven in der Hauptsache das Material, aus dem die Komödie aufgebaut ist:



Die Orchester-„begleitung" zum Wort auf der Szene stellt eine beispiellose polyphone Verarbeitung dieses motivischen Materials dar, so daß es geradezu paradox erscheint, wenn Strauß im Vorwort zu dieser von Vielstimmigkeit nur so überfließenden Partitur schreibt: „Orchesterpolyphonie und sei sie in den zartesten Farben, im schwächsten Pianissimo, ist nun einmal der Tod des auf der Bühne gesprochenen Wortes, und der leidige Satan hat uns Deutschen den Kontrapunkt in die Wiege gelegt, daß es uns auf der Opernbühne nicht allzu wohl ergehe". Eine solch starke motivische Arbeit, wie sie uns im „Intermezzo" aus fast jedem Takt in den hellsten Farben entgegentritt, ist in der Oper bislang nicht beobachtet worden; bei Strauß liegen ihre aber immerhin schon recht bedeutenden Anfänge im „Rosenkavalier", und auch Humperdinks „Hänsel und Gretel" darf in diesem Zusammenhang genannt werden. Es bedarf zur Illustrierung dieser motivkombinierenden Kompositionstechnik keiner Beispiele, da bei einiger Beherrschung jener angeführten Motive fast jeder Takt der Partitur bestes Anschauungsmaterial bietet.

Weit mehr noch als in den wortverbundenen Teilen der Oper kann sich das motivische Leben in den Zwischenspielen auswirken, wo die Rücksichtnahme auf die Bühne fällt und das Orchester unter Aufbietung all seiner Mittel aufblühen kann. Streng genommen ist der von Strauß nun einmal geprägte Ausdruck „Zwischenspiel" nur auf zwei dieser Gebilde anwendbar, auf das zweite und vierte des ersten Aktes. Das zweite läßt durch fast unmerkliche Veränderung der rhythmischen Verhältnisse den Walzer herauswachsen,

wobei Motiv 2 eine kleine Wandlung erfährt; gleichzeitig bietet sich ein schönes Beispiel für Motivkombination:

Das vierte schließt locker an die vierte Szene an, führt Motiv 3 mit seinen Varianten durch und leitet die fünfte Szene ein. Diesen eigentlichen Zwischenspielen stehen in dem ersten, dritten, fünften, sechsten des ersten und dem ersten und dritten (nur der C-Dur-Teil) des zweiten Aufzuges solche gegenüber, die die vorhergehende Szene musikalisch abrunden und in dem siebten des ersten, dem zweiten und dritten (nur der a-Moll-Teil) und vierten des zweiten Aufzuges dagegen solche, die die folgende Szene einleiten, so daß es sich in diesen Fällen um Nach- und Vorspiele handelt. Diese Vor-, Nach- und Zwischenspiele sind frei geformte sinfonische Gebilde dramatischen, lyrischen und auch liedhaften Charakters, die das vorher eben verwendete oder unmittelbar folgende musikalische Material durchführen, zu einem Höhepunkte steigern und abklingen. Neben ihrer musikalischen kommt ihnen zum Teil auch dramatische Bedeutung zu, insofern, als sie die Stimmung und den Gefühlszustand der gerade im Zentralpunkt des Geschehens stehenden Personen kennzeichnen und dem Zuhörer offenbaren, anderseits handlungsmäßige Vorgänge musikalisch einfangen.

Strauß' Bemühen um das Problem der „Oper" ist allgemein bekannt und auch schon Gegenstand von Untersuchungen gewesen. Ernst Bücken hat in einer seiner Schriften[1]) diesem Streben nachgeforscht und schon in bezug auf den „Rosenkavalier" festgestellt, daß „an Stelle der früheren musikdramatischen Verklammerung von Wort und Ton nun deutlich das opernhafte Auseinanderstreben der beiden Mächte" trete. Arioses, sagt er

[1]) Ernst Bücken: Führer und Probleme der neuen Musik. Köln 1924. Seite 62f.

dann weiter, kündige sich an in weit gezogenen melodischen Linien, dem gegenüber stehe die Anspannung des Sprechgesanges vor allem in der Partie des Ochs von Lerchenau. Eine Weiterführung des im „Rosenkavalier" begonnenen Prinzipes erkennt er in der „Ariadne", wo auch auf das Orchester der „reformatorische Funke" übergesprungen sei. Im „Intermezzo" scheint nun die letzte Konsequenz gezogen zu sein. Beide Mächte, Wort wie Ton erfahren gleichwertige Behandlung, jenes hat auf offener Szene das Vorrecht, dieses darf sich ungehemmt in den Zwischenspielen ausleben. Die Linie „Rosenkavalier" — „Ariadne" — „Intermezzo" ist bis zu ihrem Gipfelpunkt geführt. Die Opernbühne hat im „Intermezzo" ein kostbares Kleinod erhalten. Wir Deutsche, die auf der musikalischen Lustspielbühne nicht allzu viel Glück gehabt haben, müssen dankbar sein für das köstliche Geschenk, das Strauß uns gegeben hat. Es zu hüten und zu pflegen, sollte uns angenehme Pflicht sein.

Carl Maria von Weber in der erzählenden Dichtung der Gegenwart

Von Paul Bülow, Lübeck

Eine Rückschau zuvor: Im „Morgenblatt für gebildete Stände" vom 27. Dezember 1809 erschien ein „Carl Maria" unterzeichneter Beitrag, „Fragment einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird". Diese Veröffentlichung ist der Urdruck eines Abschnitts aus Webers Romanfragment „Künstlerleben" (verfaßt während der Jahre 1809—1820), das Theodor Hell zum erstenmal vollständig in der von ihm besorgten Ausgabe der Weberschen Schriften (1826) mitteilte. Dieser beachtenswerte Entwurf seines schon im Jahre 1810 von Cotta zum Verlag angenommenen, dann aber doch nicht vollendeten autobiographischen Romans belehrt uns, daß wir dem Freischütz-Komponisten auch den musikalischen Roman zu verdanken gehabt hätten. Die mehrfach überarbeiteten Entwürfe der gedanklichen Aufzeichnungen für den nach Jean Paulschem Muster geplanten Roman ergeben ein für Webers Innenleben höchst bedeutungsvolles Selbstbildnis des Meisters. Köstlich hinsprudelnde, humorvolle Szenen wechseln mit geistreichen musikalischen Plaudereien. Aber das Wertvollste bietet uns Weber doch in denjenigen Kapiteln, wo er seinen Helden über Kunst und die Ziele künstlerischen Strebens überhaupt sein Tiefstes verkünden läßt. Schon zu Lebzeiten Webers fanden die damals veröffentlichten Bruchstücke seines jetzt in maßgeblicher Textfassung in der von Georg Kaiser veranstalteten kritischen Ausgabe der Weberschen Schriften (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1921) am leichtesten zugänglichen Romans die Zustimmung namhafter literarischer Persönlichkeiten. Ihrem Ideengehalte nach ist Webers im Frühjahr 1818 geschriebene kleine Novelle „Der Schlammbeißer", die eine Episode aus dem Leben eines verbummelten Studenten schildert, mit dem Romanentwurf verwandt, da auch sie Erinnerungen und Reiseerlebnisse aus des Meisters buntbewegtem Jugendleben anklingen läßt.

Dieses literarische Meisterbe hat nun befruchtend auf die jüngste Erzählergeneration eingewirkt. Nachdem Weber selbst die romanhafte Gestaltung seines erlebnisreichen Künstlerdaseins plante, haben Dichter unserer Tage diese Anregung freudig aufgegriffen und uns im Gewande des musikalischen Romans oder der musikalischen Novelle das Leben des Freischütz-Komponisten geschildert.

Seine musikalisch-biographische Erzählung „Carl Maria von Weber" (Regensburg 1926, Verlag von Josef Habbel) nennt Karl Tetzel einen Versuch, „das Leben des liebenswürdigen Komponisten des Freischütz nicht nur dem Freunde der Musik, sondern auch dem Manne aus dem Volke in breiterer Ausführung vertraut zu machen". Im schlichten, bisweilen aber gar zu sehr sich in die Breite verlierenden Plauderton folgt Tetzel dem Künstler durch das bunte Märchen seines Lebens, durch die verschlungenen Irrgänge des Geschicks, beleuchtet seine Häus-

lichkeit, seinen Familiensinn, seine Schaffensfreude und den Verkehr mit seinen Freunden. So erhalten wir in dieser Erzählung, die rein biographische Geschehnisse geschickt mit novellistischer Darstellung kleiner Episoden vermischt, ein fesselndes Abbild jenes bewegten Künstlerlebens seit Webers Darmstädter Zeit bis zu dem erschütternden Ausklang in London. Das Schlußkapitel ist der Heimholung Webers nach Dresden gewidmet und enthält als Kernstück die Rede Wagners am Grabe des Genius seiner Jugend. Der bewegte zeitgeschichtliche Hintergrund ist mit kenntnisreicher Beherrschung des Stoffes gezeichnet. Ausführliche Beschreibungen der Entstehung und Bedeutung der Weberschen Opern werden geschickt in die bunt an uns vorüberziehenden Begebenheiten aus dem Leben des Meisters verwoben. Als besonders gelungen empfinde ich die reizvoll geschilderte Entstehung des Liedes „Schlaf, Herzenssöhnchen", den Abschnitt „Pläneschmieden" (Entstehung des „Freischütz") und den Besuch Webers bei Beethoven.

Eine Gedenktafel an einem Breslauer Hause regte den schlesischen Dichter Emil Maxis zu dem in gepflegter Stilgebung geschriebenen Weber-Roman „Der Weg in den Morgen" (Bergstadt-Verlag, Breslau 1927) an. Der besondere Wert des Buches liegt in der ausführlichen Schilderung der bewegten Ereignisse aus der frühesten Jugendzeit des Freischütz-Komponisten. Mit unverminderter Spannung verfolgen wir seinen Werdegang aus dem ärmlichen Musikantenheim der kleinen Stadt im Holsteinischen zu den enttäuschungsreichen und schließlich in bitterster Not endenden Wanderjahren mit der Theatertruppe seines Vaters, bis die zuchtstrenge Lehrzeit bei Michael Haydn in Salzburg diesem bitternisbeschwerten Jugendleben eine Rastweile ernster Selbstbesinnung und eifrigen Vorwärtsstrebens ermöglicht. In Lebensfluten — in Tatensturm — das ist dann weiter der wechselvolle Inhalt der innerlich und äußerlich so reichbewegten Jahre als junger Musikdirektor der Breslauer Bühne, der Sonnentage in Karlsruhe sowie des Aufenthalts am württembergischen Hof bis zu den rauschenden Erfolgen seiner Kunst in Prag. Mit der Entdeckung des Freischützstoffes im Apelschen Gespensterbuch schließt diese mit farbensatter Feder geschriebene Erzählung, der besonders noch eine fleißig erarbeitete Kenntnis der kulturgeschichtlichen Belange nachzurühmen ist.

In einer der drei musikalischen Geschichten seines Bändchens „Lockung des Lebens" (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig 1924) führt uns Kurt Arnold Findeisen in das idyllische, eine Stunde von Dresden elbabwärts gelegene Dörfchen Hosterwitz, wo Weber, mit seiner Gattin vereint, bei wohlgemutem Schaffen köstliche Sommertage genießt. Hier arbeitete der Meister am „Freischütz", und wuchernde Notenbüschel waldgrüner, naturnaher Musik wachsen dem Werk im Hosterwitzer Holunderhäuschen zu. Am Tage eines wundersam genossenen Sommerrausches läßt Weber die überschwengliche Bewegung seines Innern aus sich herausschäumen und bringt an jenem wonnetrunkenen 28. Juli 1819 das Rondo für Pianoforte „Aufforderung zum Tanz" zu Papier, dessen Musik Findeisen zu einer bildkräftig geschauten poetischen Ausdeutung anregt.

Der im Jahre 1869 im Böhmerwald geborene und dort auch jetzt noch beheimatete, eigenknorrige Dichter Hans Watzlik schenkt uns in seiner Erzählung „Wermuter" (Verlag von Gebrüder Stiepel in Reichenberg i. B. 1921) eine Gabe der musikalischen Novellenkunst, die engste Verwandtschaft mit des norddeutschen Musikerpoeten Karl Söhles Geschichte „Eroica" aufweist. Wie der Heidedorfschulmeister Karl Berkebusch am Erlebnis des Anhörens der Eroica unter Hans von Bülows Leitung sich zur entscheidenden Lebenswende durchringt, so wird der Wanderlehrer Wermuter durch die aus Webers Freischütz-Schöpfung gewonnene Begeisterungsglut zu einem ihn innerlichst aufwühlenden Tatendrang, zu dem einen großen, ihn tiefsterschütternden Ereignis seines sonst in dürftiger Armseligkeit versunkenen Lebens geführt. Leuchtet über Söhles Erzählung ein sonnenhelles Dur, so verklingt Watzliks in trutzigem, waldumrauschtem Heimatgrund verwurzelte Novelle in einem wehdurchzitterten Moll. Beide aus edler Heimatkunst erblühten Schöpfungen aber gehören zu den wertvollsten Erzeugnissen unserer erzählenden musikalischen Dichtung: zaubrische Heideschönheit überschimmert die Lebensschicksale des Karl Berkebusch bis zu seiner Pilgerfahrt zu Beethoven, und aus der von geheimnisvollem Märchenspuk erfüllten Romantik des Böhmerwaldes erwächst das düstere Menschengeschick des Wermuter auf seiner Pilgerfahrt zu Meister Webers „Freischütz".

Der Wanderlehrer Michel Wermuter lebt dem Wunsch, durch eine überraschende Entdeckung seinen weltfernen Heimatwinkel zu Glanz und Namen zu erheben. Es soll seiner Ansicht nach mit jener berühmten Wolfsschlucht aus dem „Freischütz" nur der Wolfsgraben unterhalb des Rotschwanzelwaldes bei Fuchsloh, seinem einsamen, waldträumigen Heimatdorf, gemeint sein: „Es braucht nur ein berufener Mann den Beweis zu bringen, daß der Freischütz allhier in unserer Schlucht sein unselig Werk getrieben hat. Alsdann werden viele hochgelehrte Herren das erdvergessene Fuchsloch heimsuchen, und im Wolfsgraben unten wird eine Tafel hängen, darauf soll geschrieben sein: „Verweile, deutscher Wanderer! Hier ist der Quellbrunn deiner grünsten Sage." Während im Gasthaus zum „Pfalzenden Hahn" Kujosel Grasmuck, der Jäger und Waldhüter von Fuchsloh, unter einem vielzinkigen Hirschgeweih behaglich seine Pfeife schmaucht und dicke Strahlen blauen Qualms aus seinem Munde stößt, schillert's dem in versonnenem Träumen dahinbrütenden Schulmeister in lockenden Farben auf, jenes lichte Glück, beweisen zu können, das Fuchslohs Boden, der Väter trauliches Altland, jene schöne Sage genährt hat. War ihm doch heute in der Dämmerweile, nachdem er die Weisen der geliebten Freischützoper aus seinem Spinett gezaubert hatte, urplötzlich mitten im Sinnen und Träumen die Verwandtschaft der beiden Flurnamen aufgestoßen: „Wolfsschlucht und Wolfsgraben! Und da ist ihm auf einmal eine unbändige Wonne durch die Seele gefahren, hellicht ist es darin geworden, und er hat erkannt und geglaubt und gewußt, daß Wolfsschlucht und Wolfsgraben ein und derselbe Ort sind. Wurzelt doch die düstere Dichtung mit ihrer letzten, tiefsten Wurzel im Böhmerwald! Und ist doch der Wolfsgraben eine Stätte voller Felsen, voll unheimlich sausender Wasser und arger Wirrnis, wohl geeignet zu verruchter Aussprache zwischen Mensch und Teufel!" Wie gern möchte Wermuter der trägen, widerstrebenden, höhnischen Dorfschaft gegenüber zum erstenmal in seinem Leben in der Erfüllung dieser Sehnsucht seinen Willen behaupten. Wie türmte sich inmitten der dürren Nöte seines trostlos kleinen Tagwerks dies neue, hohe, bedeutende Streben vor ihm auf! Ja er mußte beweisen, daß der Wolfsgraben bei Fuchsloh die Wiege der Freischütz-Sage ist. Wie fühlte er doch mit allgewaltiger Zaubermacht den Geist jenes Meisters über sich kreisen, der die dunkle Waldessage in unvergängliche Formen gegossen. Hatte er doch einst die Freischützoper in langer, doch freudiger Mühe mit sauberen Noten abgeschrieben . . . Aber wie emsig er auch in des Volkes Weisheit und Meinung hineinzulauschen begann — keine Urkunde, wie sie die hartgläubige Menschheit begehrt, und selten nur der Schimmer einer Überlieferung sprachen für seine Sache. Und von allen Dörflern war ihm nur der Waldheger Grasmuck ein geduldiger und aufhorchsamer Vertrauter. Da erzählt ihm eines Tages der musikbeflissene Pfarrherr aus dem nahen Kirchdorf mit feurigen Worten seine Eindrücke aus der Wolfsschluchtmusik: „Wie die dumpfen Bässe nebelgleich aufbrodeln und sinken, wie die Geister eintönig singen und die Töne dann zu gären und zu flirren beginnen. Auf der Bühne düstert eine verworrene Schlucht, ein Sturzbach saust. Felsen mit finsterem Holz, darüber Vollmond. Dann nahende Gewitter, Beschwörung, Kugelguß. Zwei Flöten pfeifen paarweise in langgezogenen Tönen; man glaubt, ein starres Augenpaar sei auf einen gezückt. Des Zauberkreises Feuer flackt, Faulholz glimmt, Eulenaugen glosen. Dann die tobende Nacht zu Klang geronnen, aufgegeißelt zu schreckhaftem Aufruhr, murrend, schwellend, brausend, Sturm, Blitzschlag, gen einander prasselnde Unwetter, bis die wütige Jagd über den Frevler braust und die Klänge gewaltig aufbranden, unter gellenden Hörnern das Getös in ungeheurer Wucht sich staut vor dem Schrei, der den verfluchten Geist beschwört: „Samiel, hilf!" Als Wermuter bei dieser Gelegenheit erfährt, daß am Sonntag der „Freischütz" in Prag gegeben wird, läßt er nach dem Fortgang des Pfarrers den Jungwuchs des Dorfes in des Bürgermeisters Scheuer ruhig vergeblich der Rückkehr des Schulmeisters harren und wandert derweilen in feierlicher Gewandung frohlockenden Herzens gen Prag. Was aber erlebt er dort, der Sohn des grünen, seiner Amseln sich freuenden Gebirges? Statt daß es sich ihm tönend erschloß, das unsterbliche Werk, daß es seine hungernde Seele reich beglückte und aufrief zu erneutem Streben, begannen die vergangene schlaflose Nacht und die Beschwerden der dreitägigen Pilgerfahrt tückisch zu wirken: der müde, hungrige Leib verlor die Spannkraft und versank jäh in tiefen, tiefen Schlaf . . . . Währenddem brauste das Werk des deutschesten aller Künstler wie ein schauerlich-schönes Hochgewitter dahin . . Im

leeren und verdunkelten Saal mußte ein Theaterdiener den Schulmeister wecken, dessen kleines Leben nun doch ohne Krönung geblieben war. Und noch in der gleichen Nacht hastet er heimwärts. Wie grausam hatte ihn das Schicksal gepackt: Prag betrügt ihn um das eine große Erlebnis seines heißentflammten Herzens, und im Kirchdorf erfährt er beim Pfarrherrn alle törichte Lächerlichkeit seines Forschens um die Wolfsschluchtsage. Die von grausigem Unwetter durchtoste Wirrnacht in dem vom Gewittersturm überbrausten Wolfsgraben ist der Ausklang von Wermuters armseligem Leben, als Sterbegeläut schrillt ihm nur das engbrüstige Armeleuteglöckel. Ein letztes, ungestilltes Heimweh nimmt er mit ins Grab, der Schulmeister des Bergdorfs im Böhmerwald ...

Tetzels breit angelegter Roman von durchaus volkstümlichem Gepräge, Maxis' lebensvolle Schilderung der Jugendjahre Webers, Findeisens entzückendes Idyll der „Aufforderung zum Tanz" sind Versuche aus dem Bereiche unserer gegenwärtigen Erzählerkunst, Webers Lebensschicksale auf Höhen und in Tiefen in würdigen dichterischen Buchschöpfungen wieder erstehen zu lassen. Watzliks von den Schauern der Waldsage des „Freischütz" durchzitterte Dichtung aber lauscht mit inbrünstigem Gefühl hinab in die Tiefe des deutschesten Werkes Webers, das einem der Armseligsten aus erhabener Bergwaldlandschaft zum erschütternden Schicksal wird. Ein reicher Besitz also ist es, den uns die dem Freischütz-Schöpfer gewidmete erzählende Dichtung der Gegenwart schenkt.

Zwei neue Opern
„Die beiden Foscari" und „Die Räuber" von Verdi

Von Rudolf Franz, Leipzig

(Schluß des Artikels vom Februarheft.)

Die „Räuber" wurden zuerst 1847 in London (mit Jenny Lind als Amalia) gespielt und 1870 in Paris hervorgesucht, beide Male ohne nachhaltigen Erfolg. In Italien tauchen sie an kleineren Bühnen immer wieder einmal auf. Beides, der englisch-französische Mißerfolg und der italienische Dauererfolg, mag hauptsächlich dem Stoff zu danken sein. Das edle Brigantentum hat in Italien seine sozial begründete Tradition, konnte aber in der behäbigen englischen oder französischen Welt kein Verständnis finden. In Deutschland wiederum stand Schillers Stück im Wege, wie denn noch kürzlich mehrere Bühnen die Aufführung der Verdischen Oper eben mit dem Hinweis auf das deutsche Urbild als unzweckmäßig ablehnten. Mit Unrecht! Denn Andrea Maffei, der Bearbeiter des Textes, hat sich viel enger an Schiller gehalten als etwa Cammarano bei der „Luisa Miller". Dem italienischen Empfinden war der Stoff durchaus begreiflich, und so konnte Maffei sich im wesentlichen mit der selbstverständlichen Verkürzung begnügen. Dabei fielen Nebenpersonen wie Kosinsky, Schweizer usw.; Hermann übernahm auch Daniels Rolle; die Dialektik des Franz mußte ebenso wie die sozialen Anklagen Karls zum größten Teile verschwinden, letztere nicht so sehr mit Rücksicht auf die Möglichkeiten der Oper als auf die Forderungen der Zensur. Daß Franz Moor entkommt und auch der alte Moor am Leben bleibt, ist an sich unerheblich und entsprang sicher lediglich der Absicht, selbst den mittelbaren Vater- und Brudermord zu vermeiden. Entrüstet sich doch, vor ca. 60 Jahren, das „Dictionnaire des Opéras" von Clément und Larousse sogar darüber, daß, eben durch Verdis Franz Moor, Vatermord auf der Bühne erwogen werde! Während also Cammarano den Wurm umbringen läßt, um einem naiven Gerechtigkeitsbedürfnis zu genügen, verschont umgekehrt Maffei den Schurken Franz, um dem noch stärkeren naiven Familiengefühl der Italiener Rechnung zu tragen. Einige kleine sprachliche Mißverständnisse schließlich, die dem Maffei unterliefen, kann ich hier übergehen.

Die Verdichtung des Stoffes ist überaus geschickt. Nach einem kurzen Vorspiel, in dem der Verschwender Verdi ein prachtvolles, später gar nicht mehr benütztes Motiv durch das Violoncello hinreißend auseinanderfalten läßt, empfängt Karl (Tenor) den Brief seines Bruders mit dem erfundenen väterlichen Fluch; die Kumpane bereden ihn zum Räubertum, das ein ekstatischer Treueschwur besiegelt: tragische Grundlage des späteren Geschehens.

Franz (Bariton) gewinnt, zwischen zwei dämonischen Arien, den „Kämmerer" Hermann (Tenor) für seinen Plan. Dem alten Moor (Baß), von Amalia (Sopran) behütet, wird der verkappte Hermann mit der erlogenen Botschaft von Karls Tode vorgeführt.

Es ergibt sich ein wundervoll durchgearbeitetes Finale-Quartett in F-Dur, mit dem gegen Franz aufstürmenden, zuletzt in todesartige Ohnmacht sinkenden Alten, der grausam enttäuschten Amalia, dem von Reue gepeinigten Hermann und dem triumphierenden Franz.

An Maximilians vermeintlichem Grabe trauert Amalia; in ihre Andacht dringt der jauchzende Chor vom Bankett des neuen Gebieters herüber; auf ihr Adagio voll himmlicher Entrücktheit folgt, nach dem hastigen Geständnis Hermanns, ein Allegro brillante mit den dankbarsten Schwierigkeiten, — und dann naht Franz.

Ein Verdischer Schuft singt keineswegs schurkenhaft häßlich. So ist auch die Liebeserklärung des Franz, der höheren psychologischen Wahrheit ganz entsprechend, von echtem Gefühl und überwältigender Schönheit erfüllt. Abweisung, Drohung, Entreißung des Degens und gegenseitige Abrechnung.

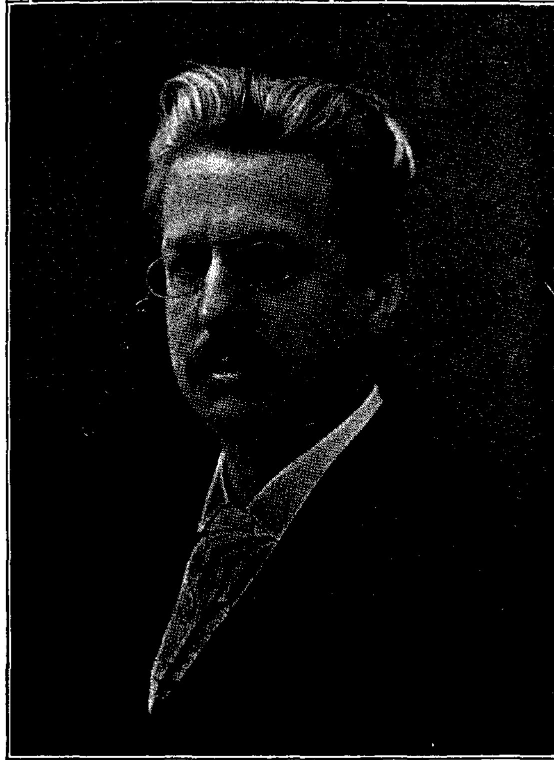
Die böhmischen Wälder. In rasender Rede und Gegenrede der Räubertenöre hört man, daß Karl unterwegs ist, um Roller zu befreien. Explosion, Flucht des Volkes, Roller (Tenor) wird gebracht. Die Bässe geben, in 17 Takte verdichtet, die berühmte Geschichte seiner Rettung, die bei Schiller Seiten füllt:

♩= 100 Allegro Moderato assai.

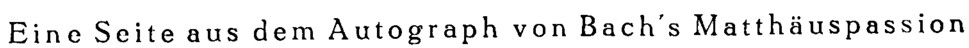
Wäh-rend zum Schau-spiel die Stadt gie-rig mar-schiert war, hat-ten wir Lun-te ge-legt an je-de Scheu-ne; . . .

Aus einer Romanze Karls voll bitterster Zerknirschung reißt ihn die Nachricht von der Umzingelung durch Soldaten. Finale: das Prestissimo eines trotzig und protzig daherstampfenden Kampfliedes, bei dem ein südliches Parkett hochzugehen pflegt.

Amalia, auf der Flucht im Walde verirrt, trifft Karl. Duette voll Jubel, Dank, Hoffnung und — auf seiner Seite — voll düstrer Ahnung. In einem großen Chorsatz — die Szene ist nun beim Hungertum — folgt das bekannte Räuberlied. Die Rhythmik dieser Synkopen, die bei Verdi



Otto Taubmann, 70 Jahre alt



Eine Seite aus dem Autograph von Bach's Matthäuspassion

noch manche Parallele hat, scheint mir die Hypothese zu stützen, daß die amerikanische Kompositionskunst, mit der wir seit einigen Jahren beglückt werden, eine ihrer stärksten Wurzeln aus Europa bezogen hat, nämlich aus jenen italienischen Kreisen, die im Völkergemisch des New Yorker Ostens eine Hauptrolle spielen. (Sehr bemerkenswerte Schilderungen von der Entstehung dessen, was man heute unter dem Namen Jazz begreift, vermittelt der vor einigen Jahren auch ins Deutsche übertragene Ghetto-Roman vom „Herrn Fettwanst".) — Karl erscheint, die Räuber entschlummern; während das Orchester erschütternde Fragmente eines Trauermarsches äußert, kommt Hermann. Der befreite Maximilian erzählt dem unerkannten Sohne sein Schicksal. Das dritte Finale gipfelt in dem erhaben stilisierten Racheschwur der Bande, einer jener Glanzleistungen Verdis — „Schwüre" — die sich bei diesem Stoffe wirklich von selbst ergeben.

Maffei und Verdi haben sich eine der bedeutendsten Stellen in Schillers Drama natürlich nicht entgehen lassen: den Traum des Franz. Diese überaus eindrucksvoll untermalte Erzählung bildet das letzte Stück unter den gewichtigen Arien der Baritonpartie, die ja musikalisch, wie so oft beim jüngeren Verdi, im Vordergrunde steht. Nach einer Auseinandersetzung mit dem herbeigeholten Pfarrer Moser (Baß), während die Rächer schon nahen, entflieht Franz. Dem Vater listet Karl den Segen ab, — dann bringen die Räuber, statt des gesuchten Verbrechers, Amalien. Karl gibt sich zu erkennen. In die Versöhnungshymne der Liebenden dringen die drohenden Rhythmen der ergrimmten Räuber, die den Ungetreuen an seinen Schwur und ihre Wunden mahnen. Amalias verzückte Todessehnsucht, Karls heroische Entsagung, Maximilians Verzweiflung und der Trotz der Bande schlingen sich zum grandiosen letzten Finale ineinander. Karl ersticht Amalien und tritt den Weg zum Henker an.

Amerika und die Musik

Von Karl Schück, Leipzig

Der Europäer, der die Landkarte Amerikas studiert und sich dabei vor Augen hält, daß es in den ganzen Vereinigten Staaten nicht mehr als zwei ständige Operntheater gibt (ein drittes in San Francisco ist erst im Werden), der wird leicht bereit sein zu sagen: „Es ist beschämend, daß eine Nation . . . usw." Und da dieser Europäer — wie alle Europäer in Amerika — zunächst immer wieder Amerika mit seinem eigenen europäischen Stammland vergleichen wird, so wird er diesen Mangel an Operntheatern auf einen seelischen oder kulturellen „Defekt" der Yankees zurückführen wollen. Zieht er bei dieser Beurteilung noch seine Meinung über den des Niveaus der amerikanischen Masse hinzu, so wird er resigniert vor der Frage stehen: „Wird Amerika nach allem überhaupt eine Kultur im europäischen Sinne aufbringen können?"

Hier liegt nun — um es gleich zu sagen — der Mangel an verständnisvollem Urteil offensichtlich. „Im europäischen Sinne. ." — Die innere Folgerichtigkeit, die Zwangsläufigkeit der europäischen Kulturentwicklung muß von einer ganz anderen Warte betrachtet werden als die — Ansätze zur Entwicklung einer jungamerikanischen Kultur. Nicht nur die technischen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen sind in USA wesentlich anders als bei uns, sondern auch die „innere Haltung" und das allgemeine „Kulturbewußtsein".

Folgende Tatsache wird dem Leser als unwesentlich erscheinen, ist aber in Wahrheit der Schlüssel zum Verständnis des sich im Innern allmählich umformenden Jungamerikas: USA hat begonnen, nach dem Kriege allmählich und vorsätzlich die Fäden, die es noch mit Alteuropa binden, zu lösen oder zu zerschneiden. Isolierung Amerikas von Europa ist der erste Schritt zur Sammlung der eignen Kulturkräfte und zur Erweckung eines amerikanischen Kulturbewußtseins.

Doch diese Probleme zu erörtern, dürfte vom Thema abführen. Eins mag dem, wenn auch noch so vorurteilsvollen und skeptischen Europäer gleich bei seinerAnkunft auffallen: nicht allein die Fröhlichkeit in den Gesichtern dieses lebensfrohen Volkes, nicht allein der Humor, die Schlagfertigkeit, die Kraft, die Arbeitslust, sondern vor allem die Musik.

Wir wollen nicht nur von New York sprechen, diesem „Vorort Europas", sondern mehr die musikalischen Strömungen innerhalb des großen Landes betrachten: wir wollen auch nicht nur von Chicago reden, das die ständige Oper „Civic Opera" hat, und dessen Bevölkerung zu einem starken Prozentsatz deutscher Abkunft ist (also immerhin von Natur aus eine Lust zur Musik mitgebracht hat!) — der Landstrich der Union, der der Ausgangspunkt der großen amerikanischen Kulturwelle werden wird: Der Westen Amerikas gibt uns mehr als alle Staaten zusammen Aufschluß über die Art amerikanischen Musikerlebnisess und -bedürfnisses.

Es gibt drei Kreise — wenn ich mich bildlich ausdrücken darf —, in denen sich das amerikanische Musikerlebnis verwirklicht und vollzieht, seine Formen zeigt und sich tagtäglich wandelt:

Die symphonische Musik (Oper, Konzerte, Klassische Musik),

Das amerikanische Volkslied (Lieder der Neger und der — Cowboys),

Der Jazz.

Welche Bedeutung haben nun diese drei so verschiedenen Musikströmungen für den Amerikaner der Gegenwart? Berühren sich diese drei Kreise und zieht das eine Gebiet aus dem anderen Nahrung?

Bevor wir nun diese Frage beantworten können, muß wohl die amerikanische „Volksmentalität" und das innere Verhältnis des Amerikaners zur Musik überhaupt beleuchtet werden.

Wie schon eingangs gesagt, beginnt die amerikanische „zivilisatorische" Entwicklung unter gänzlich anderen Bedingungen physischer und psychischer Art als die Kulturentwicklung innerhalb Europas.

Steckt man die Zeit der amerikanischen Entwicklung zahlenmäßig ab, so wird sich ergeben, daß man erst seit 150 Jahren von einer „Amerikanisierung Amerikas" überhaupt sprechen kann. Das Urbarmachen des Landes, Kämpfe gegen Indianerstämme, gegen eine gewalttätige Natur, Klima und die Fruchtbarmachung des Landes (Wüsten wurden in fruchtbare Ländereien verwandelt!) nahm alle Kraft des amerikanischen Pioniers in Anspruch. Als der Boden bearbeitet war, und die ersten große Städte im Osten und Mittelwesten der Union entstanden, als, mit einem Worte, auch Zeit da war, sich mit Dingen zu beschäftigen, die außerhalb und über den tagtäglichen Notwendigkeiten standen, da konnte sich mit dem künstlerischen zugleich auch der musikalische Schaffenstrieb entwickeln. Und nicht nur die Kulturisierung der Scholle verlangte alle Kraft des jungen Volkes: die anhaltende und wachsende Einwanderung von allen Rassen und Völkern der Erde stellte große Anforderungen an die schöpferische Kraft der Nation. Neger, Chinesen, Europäer, Inder etc. mußten der neuen „Atmosphäre" angepaßt, mußten „veramerikanisiert" werden, wenn man diese fremdartigen Völkermassen nicht sich isolieren und womöglich einen gefährlichen und zersetzenden Einfluß gewinnen lassen wollte. Dies Umschmelzen und Umformen der Rassen und Völker in diesem großen Umschmelztopf („melting pot") Amerika geschah aus Lebensnotwendigkeit. Man nahm den Zuwanderern ohne sie irgendwie zu schädigen das, was sie zu Fremdlingen auf amerikanischem Boden machen würde: ihr europäisches, asiatisches etc. Kulturbewußtsein. Die frei werdenden Kräfte verbanden sich mit den bodenständigen des Landes, sie waren es, die den Herzschlag der amerikanischen Nation beleben und anfeuern sollten.

Weltanschauliches, Musikalisches, Literarisches gab allmählich sein Ureigenstes auf und wurde „amerikanisch".

Was der Europäer von USA kennt, sind die großen Millionenstädte. Er weiß, daß grausames Tempo, selbstverständliche Rücksichtslosigkeit, Sensationsgier an der Tagesordnung sind. (Zu welchen Rückschlüssen fühlt sich der moderne europäische Großstädter nun veranlaßt?)

Wie konnte also, so fragte man weiter, aus diesen seelenlosen, atemzerschnürenden Städten der Geist einer Kultur, der Geist einer Musik kommen? Wie kann der gehetzte, gejagte, geldsüchtige Wirklichkeitsmensch da drüben die innere Ruhe zur Musik aufbringen? Wie kann er überhaupt musikalisch sein, da er ohne Religion ist?

Es ist nun tatsächlich so, daß die Entwicklung der amerikanischen „Stadtkultur" zu schnell, zu hemmungslos vor sich gegangen ist. Das weiß der Amerikaner selbst, der, trotz allem, stolz

ist auf seinen Komfort, seinen Wohlstand, seine Technik, seine Architektur, sein „Amerikanisches“. Er weiß, daß es eine Kluft gibt: die zwischen der erreichten Realität und Lebensbasis und der inneren Leere. Innere Leere? Ist das nicht zuviel gesagt? Sollte es nicht lieber heißen: Jener schmerzliche Zustand, in dem der Amerikaner erkennt, daß seine innere Entwicklung nicht mit der äußeren Schritt halten konnte? daß er entweder die Zivilisation „da draußen“ stehen lassen soll wie sie jetzt ist, um die innerlichen Kräfte frei zu bekommen und zu entwickeln — oder: soll er auf diese innere Entwicklung ganz verzichten? soll das Tempo ihn weiterpeitschen? soll er seelenlos und als „kulturlos“ von aller Welt gebrandmarkt auf seinen Dollarsäcken sitzen und mit hemmungsloser Ironie den Kulturbemühungen anderer Völker zusehen?

Amerika weiß wohl, daß das Tempo eines Tages auf den toten Punkt stoßen wird. Was wird dann sein?

Und die Musik? Ist sie dem Amerikaner etwas anderes als ein Bedürfnis, auf angenehme Weise (wie in den Kinos und Shows) unterhalten zu werden? Oder — gibt es da nicht einen musikalischen Heißhunger? Sehen wir die amerikanische Jugend an: wie äußert sich hier das Musikbedürfnis? Nur um zwei Dinge kreist das Interesse der männlichen Jugend (außer für Autos, Häuser etc.): Das Mädchen, die Städte. Diese beiden will er besingen. Es gibt eine Reihe von sehr starken Dichternaturen, die die Tragik und den Rhythmus der Städte unübertrefflich besangen. Für die Natur, die der Amerikaner des Ostens nicht kennt, gibt es wenig inneres Verständnis und demzufolge noch weniger Naturlieder und -lyrik. Sind mehrere Jungens zusammen und Einer unter ihnen hat zufällig eine Ukulele bei sich, so wird man sofort aus einer Lust am Singen und Musizieren heraus — improvisieren. Der Rhythmus schwankt zwischen Marsch und Jazz. Das synkopische Element ist auf jeden Fall lebendig. Man läßt das Lied reihum gehen. Jeder dichtet nach der angeschlagenen Melodie einen Vers hinzu. Diese Beobachtung der Liedfreudigkeit in der amerikanischen Jugend kann man überall in USA machen.

Wiewohl die amerikanische Jugend im wesentlichen ganz unter dem Banne des Jazz steht, so steigert sich andrerseits das allgemeine Bedürfnis nach guter Musik. Das beweist die Statistik der Musikstudenten und die wachsende Zahl der Musiklehrer und -erzieher. Gesangsschulen, Instrumentalklassen wachsen unaufhörlich empor. Die Zahl der Symphonieorchester und der großen Konzerte mehrt sich beträchtlich. Die Opernhäuser sind überfüllt. Die amerikanischen Komponisten (nicht die Jazzsymphoniker sind hier gemeint!) melden sich und werden nun aufgeführt, nachdem die Isolierung von Europa planmäßig weitergeht. Ein Cadmann, Taylor u. a. werden aufgeführt und bejubelt. Man will amerikanische Musik hören. Wie geht das zu?

Jahraus, jahrein kommen die großen europäischen Dirigenten und Virtuosen nach den Vereinigten Staaten. Man meint in Europa: nun, sie wollen drüben Geld verdienen und amerikanisieren sich. Nichts ist falscher als das. Freilich darf man solche Riesengagen nicht in Betracht ziehen, wie sie ein Paderewski, Rachmaninoff u. a. beziehen, wenn sie sich für ein einziges Konzert mitunter 10 000 Dollar einstecken können. Im Durchschnitt bekommt ein europäischer Künstler nicht so wesentlich viel mehr als in seiner Heimat, wie man in Europa immer anzunehmen bereit ist.

Der Ruf nach amerikanischen Künstlern wird immer lauter. Junge Tenöre und Sänger, die sich an der Metropolitan Opera zu New York zeigen können, werden von ihren amerikanischen Mitbürgern leidenschaftlich applaudiert. Als z. B. Tibbett, ein junger Bariton, Konzerte in seiner Vaterstadt Los Angeles gab, war des Beifalls kein Ende. Man begnügte sich nicht nur mit verschiedenen Zugaben, sondern nahm an Ort und Stelle dem Sänger das Versprechen ab, das Konzert zu wiederholen. Natürlich ist der Beifall für die nichtamerikanischen Künstler nicht weniger herzlich. Aber es bricht doch immer stärker der Wunsch durch, Amerikaner mit amerikanischer Kunst zu erleben. Mit Mißmut sehen noch immer die amerikanischen Komponisten nnd Talente auf den Beifall, den europäische „Kanonen“ in den großen Städten einheimsen. Wie sie sich dazu äußern, ist bezeichnend: „Wir brauchen diese Europäer nicht mehr. Wir haben genug von ihnen gelernt. Wir können das auch. Wir haben aber auch noch das andere, das amerikanische „it“ (Es).“

Ähnlich wie man sich in Deutschland zu Beginn des 19. Jahrhunderts immer mehr gegen die Vorherrschaft der italienischen Musik und der ausländischen Virtuosen zu wehren begann, bis schließlich die deutsche Musik zu ihrem vollen Rechte kam, so ist es auch in Amerika. Nicht nur die Theater, die Kinos, ja die Radioprogramme stellen sich fast ausschließlich auf Musikalisches ein — im amerikanischen Menschen selbst wird der Drang nach Musikerlebnis immer stärker. Allerdings muß hier ein Moment erwähnt werden, was die europäische Skepsis dieser Entwicklung gegenüber ein wenig rechtfertigen läßt: Es handelt sich um das geistige Musikerlebnis. Darüber ein paar Worte:

Zwei metaphysische Kräfte sind es, die das Wesen der Musik ausmachen und bedingen: das komische und das tragische Weltgefühl.

Hat der Amerikaner eine von diesen beiden Urkräften schon bewußt verspürt? Hat er überhaupt schon ein eigentliches Weltgefühl, oder beschränkt sich sein Blickkreis nicht vielmehr auf die Stadt, die Menschen der Stadt, die Technik, die Lebenslustigkeit, auf sich selbst? Das amerikanische Weltgefühl hat sich wohl bei einzelnen Dichtern und Künstlern geäußert (es sei an Walt Whitman erinnert): es ist aber noch nirgends innerhalb der amerikanischen Nation zu einem erkennbaren Beweis durchgebrochen. Noch ist alles zu unfertig, zu sehr im Gären und Werden, Umformen, Ordnen, Planen, daß vielleicht diese Kraft neben den anderen inneren Kräften noch nicht zum Durchbruch gelangen konnte.

Die Komik, das komische Element, wie äußert sich das? Es mag sein, daß wir Europäer zu feste und umschlossene Begriffe und Vorstellungen mit diesem „Komischen an sich" verbinden. Für den Amerikaner jedenfalls gibt es nur eine Art Komik, für die er sich leidenschaftlich begeistern kann: die Groteske. Des groteske Humor erfährt in der Tat auf amerikanischem Boden seine tollsten und sprühendsten Äußerungen: der amerikanische Witz, die Groteskfilme, Karrikaturen, Parodie. Aber von Tragik, von Tragödie versteht der Amerikaner nichts: ja, er will nichts davon wissen noch verstehen. Wo immer man einen Yankee (wenn möglich einen „hundertptozentigen") über dies Thema des Tragischen sprechen kann, so wird er das Gespräch bald abbiegen oder Umwege machen. Ihm liegt das Tragische nicht. Er hat kein inneres Verständnis dafür. Er will nicht das Tragische in den Dingen und Menschen sehen und erleben, sondern das Freudige. Es mag sein, daß dieser Optimismus Ausdruck eines starken Lebenswillens ist, der Europäer wird auf seine Weise dieses Manko dem Amerikaner vorwerfen oder gar als unverzeihlich hinstellen.

Wie dem auch sei, Überfülle oder Mangel an „komischem oder tragischem Weltgefühl" — die musikalische Urkraft bricht beim amerikanischen Menschen gewaltsam durch. Noch hat er durch viele Geschlechter hindurch sein europäisches Blut- und Geisteserbe mit herumzuschleppen. Aber schon zeigt sich in Umrissen das amerikanische Gesicht aus diesem Umwandlungsprozeß und wie sich die hundert verschiedenen Sprachen in einer trafen, so wandelt sich das hundertfältige Musikerlebnis und -bedürfnis der amerikanischen Menschen allmählich zu dem nationalen Musikerwachen der amerikanischen Nation herüber.

Der verjazzte Offenbach

Von Arthur Neisser

Wenn man das Chaos auf der gegenwärtigen Opernbühne sich auch noch so vorurteilsfrei zu überlegen gewillt ist, man kommt doch zu keiner Klarheit, wohin die Entwicklung des musikalischen Bühnengeschehens nun eigentlich steuert. Nur eines erkennt man mit einer Art wütenden Schmerzes: die Verwirrung der Begriffe ist bereits derartig groß geworden, daß eine zynische Resignation bei den Bühnenleitern der Oper gegenüber eingetreten zu sein scheint. Man hat zuweilen das Gefühl, als betrachteten die verantwortlichen Musikfachleute die Oper nur noch als ein notwendiges Übel. Das entsetzlichste Anzeichen dieses Kampfes der Oper um ihr Dasein ist ihr krampfhaftes Bemühen, sich in dem Chaos von heutzutage allen Gewalten der modernen Über-Regisseure zum Trotz zu erhalten. So stehen dem Verjazzungs-Wahnsinn der

„up to date“-Bearbeiter resp. Verballhorner die Bemühungen einer Händel- und Verdi-Renaissance gegenüber, darauf zielend, möglichst alle Werke dieser Meister zum Leben auf der deutschen Bühne zu erwecken. Außerdem gibt es aber nun noch eine gewisse „ganz schlaue“ Spezies von Kapellmeister-Neubearbeitern, die ihren eigentlichen Beruf, nämlich den eines (sonst heute weiß Gott notwendigeren!) Diplomaten verfehlt zu haben scheinen. Diese aberklugen Leute versuchen, einen Kompromiß zwischen den beiden extremen Lagern im Opern- und Operettenreich zu schließen. Ich denke nur an klassische Operetten. Sie belassen von dem Werk der Altmeister nur eben grade noch das Gerippe des ursprünglichen Partiturkörpers, dem sie aber voll übermütigen Siegerstolzes eine — — — veritable Jazz-Seele, um zunächst einmal paradox zu reden, einsetzen. So verfuhr Benatzki mit Johann Strauß. Also ist nun auch Ludwig Salomon verfahren, dem durch den ausgezeichneten Leiter der Münchner Kammerspiele, durch Otto Falckenberg, die heikle Aufgabe zufiel, aus einer der humor- und espritsprudelnden Partituren Meister Offenbachs aus dessen Blütezeit, aus der opéra-comique „Pariser Leben“ eine zeitgenössische leichte Angelegenheit mit „Musik“, betitelt „Pariser Luft“ umzuformen.

Da muß ich schon bitter lächeln, wenn ich bloß das angehängte „mit Musik“ betrachte. Nichts charakterisiert den amusikalischen Geist unserer anmaßenden Zeitmenschen schärfer als diese Sucht, aus so einer „alten Operettenmusik“ nur noch sozusagen eine Essenz zu brauen, von der man, genau nach der Vorschrift des Herrn Theaterdiktators, Seiner Bühnenmajestät des Herrn Regisseurs, nur grade so viele resp. grade so (möglichst!) wenige Tröpflein in die sich geschwätzig vordrängende „Handlung“ zu träufeln hat, als notwendig ist, um das hochlöbliche Publikum musikalisch zu kitzeln. Dahin, meine verehrten, wirklich und ehrlich musikliebenden und darum schon rückständigen Zeitgenossen — ist es durch die Vorherrschaft des Schauspielregisseurs gekommen: daß die geniale, melodie- und witzerfüllte Partitur eines Offenbach nur noch als dekorativer Unterton huldvollst Verwendung findet bei dieser fürwahr „leichtsinnigen“ Angelegenheit, die dem, wie längst feststeht, im Schauspiel teilweise gradezu vorbildlichen Regisseur-Direktor Falckenberg grade als Faschings-Ulk gut genug erschienen ist! — — Ich verkenne nicht im geringsten die auch hierbei wieder hervorgetretene intuitive Blicksicherheit Falckenbergs für einen tadellos funktionierenden Aufführungs- d. h. bei ihm stets Ensemble-Mechanismus. Ich gebe auch zu, daß, rein optisch und farbenmäßig betrachtet, die an neurussischen Vorbildern geschulte Inszenierung mit dem typisch modernen Maschinenhaus-Aufbau und dem Jazzband-Thron davor sehr lustig, ja oft im besten Sinne grotesk anmutet. Aber die hemmungslose Verjazzung der Partitur hat eben Offenbachs „Pariser Leben“ doch nicht, oder — sagen wir es rund heraus, noch nicht nötig gehabt. Auch hierbei will ich die überaus sorgfältige thematische Arbeit des Musikers L. Salomon (in der Umbildung der Themen) als im ganzen recht saubere und instrumental vielfach auch recht geistvolle Studie durchaus nicht verkennen oder gar ins Unkünstlerische herabziehen. Nur hat sich der Musikbearbeiter durch den tückischen Dämon Jazz auch oft dabei zu allzu starken Verzerrungen des Offenbach-Esprits betören lassen. Ich weiß natürlich, daß die Textbehandlung des Simplizissimusmannes Peter Scher dem Musikbearbeiter solche Wege gewiesen hat, weil eben, wie gesagt, bei dieser „leichten“ und doch zeitgeschichtlich durchaus nicht leicht wiegenden Angelegenheit die arme Musik nur „mitzutun“ hat, weswegen es — mein Gott, wir waren ja im Fasching, der Münchner Allerwelts-Sündenenthebungszeit! — auch absolut nichts zu besagen hat, wenn die meisten der singen „müssenden“ Schauspieler keine Sänger sind. Da schnaufelt und quäkt eben, wenns gar zu schwer wird, das Saxophon die Koloratur und der Schauspieler hat während der Kadenz nur seinen Mund zu öffnen! Darf man nun untertänigst anfragen, was wir übrig gebliebenen Anhänger der guten klassischen opéra-comique nun noch von dieser Welt der Jazzdiktatur zu erwarten haben? Und darf man einmal die grundsätzliche Frage stellen: wird es nicht sehr bald dazu kommen, daß die Opernbühnen ganz kurzer Hand sämtlich von „genialen“ Regisseuren „optisch-metaphysisch“ geleitet werden — wie es ja teilweise schon geschieht — so daß alles Optische und alles Handlungsmäßige, entgegen den fundamentalsten und ewig geltensollenden Gesetzen der Oper bald derart die Oberhand gewinnen wird, daß die ungeheuer schwere und verantwortungsvolle Arbeit des Kapellmeisters (der ja ohnedies heute schon immer öfter zum Sklaven der Sänger-

Stars geworden ist!) — nur eben „nicht ausgeschaltet" werden kann? Man erwidere mir nicht: „Na — von Offenbach zu Mozart, Wagner usw. ist denn doch wohl noch ein weiter Schritt!" Bitte: war nicht auch die „Holländer"-Verballhornung Klemperers in Berlin schon fast eine, wenn auch „nur" symbolische Stil-Verjazzung Wagners ? ? . . .

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Der Versuch, in das kaleidoskopisch-bunte Bild des Berliner Musiklebens, wie es sich in den ersten Monaten des Jahres 1929 abspielte, Ordnung zu bringen, erscheint aussichtslos. Alle Richtungen wirbeln durcheinander. Der Stilzwiespalt ist in Permanenz erklärt. Neben den Bestrebungen, altes musikalisches Kulturgut unserer Zeit dienstbar zu machen, die jetzt häufiger zu beobachten sind, wagt sich das Experiment fanatischer Radikalisten immer wieder ans Licht. Um die Verwirrung vollständig zu machen, zieht der Streit um den Aufführungsstil alter Musik immer weitere Kreise.

Unter den Versuchen, altes musikalisches Kulturgut für unsere Zeit zu retten, nimmt das Volksoratorium Gerhard v. Keußlers „In jungen Tagen", für das die Berliner Singakademie sich unter ihrem Direktor Georg Schumann in einer liebevoll vorbereiteten, ausgezeichneten Aufführung einsetzte — es war die erste Wiedergabe des Werkes in Berlin — unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Gerhard v. Keußler, dessen künstlerische Persönlichkeit nach der Berliner Erstaufführung seines Oratoriums „Jesus aus Nazareth" an dieser Stelle charakterisiert worden ist, hat seinem für gemischten Chor, zwei Einzelstimmen, Orchester, Orgel und Knabenchor gesetzten Werk Altdeutsche Volkslieder zu Grunde gelegt, die durch eine Handlung lose miteinander verbunden sind. Er hat sich mit Liebe und Innigkeit in die alten Zeiten versetzt und ist bemüht gewesen, die Volkslieder in neuer, eigener Einkleidung wieder aufklingen zu lassen. Ist ihm auch ein Werk von ausgesprochener Geschlossenheit nicht gelungen — dies scheitert an dem Mangel eines zwingenden Zusammenhangs — so ist sein Oratorium doch an eigentümlichen Schönheiten so reich, daß man es mit immer wieder gefesseltem Interesse an sich vorüberziehen läßt. Neben Partien, die sich ohne weiteres dem Gedächtnis einprägen, wie z. B. die wundervolle Chorstelle „zwei Liebende ruhen allda" und die liebreizende „Der Maie, der Maie, bringt uns der Blümlein viel" — um nur diese zu nennen — begegnen uns als Auswirkungen eigenwilliger Polyphonie, zu der Gerhard v. Keußler neigt, Klänge, die uns durch ihre Unsinnlichkeit befremden. Das Oratorium birgt jedoch trotz mancher Stellen, an welchen der Zwiespalt zwischen dem Geist des Volkslieds und der mit neueren Stilelementen durchsetzten Bearbeitung v. Keußlers aufklafft, so viel an Gemütswerten und an Ausdruckskraft, daß der Gewinn an wirklich Wertvollem weitaus überwiegt. Gerhard v. Keußler erscheint uns in seiner tiefen Liebe zum alten deutschen Volkslied, in den archaisierenden Zügen seiner Tonsprache, in einer Zeit der verstiegenen Experimente, der jazzenden Jonnys und der hysterischen Romantiker-Verfolgungen beinahe schon als eine legendäre Persönlichkeit. Seine Unabhängigkeit von allen Zeitmoden, sein Ethos und seine Geistigkeit stempeln ihn zu einer der charaktervollsten und liebenswertesten Musikerpersönlichkeiten unserer Zeit. Professor Georg Schumann verdient den wärmsten Dank aller Musikfreunde, daß sich die Berliner Singakademie des Keußlerschen, an Aufführungsschwierigkeiten so reichen Werkes mit wahrhaft vorbildlicher Hingabe angenommen hat.

Auf anderer Basis ruht ein weiterer Versuch, alte Musik für die Gegenwart zu retten. Dr. Ernst Zander, der Gründer und Leiter des Berliner Volkschors, einer Vereinigung, welche vor kurzem das Jubiläum ihres 25jährigen Bestehens feiern konnte, hat Händels „L'Allegro, il Pensieroso ed il Moderato" („Frohsinn, Schwermut und Mäßigung") von allem mythologischen Ballast (der uns heute unerträglich erscheint) befreit und durch Umstellung und Weglassung überflüssiger Arien nach Möglichkeit lebensfähig gemacht. Dies ist ihm, wie die gut vorbereitete

Aufführung bewies, geglückt. Das Wesentliche bei dieser Bearbeitung ist, daß sie die musikalische Substanz des Werkes nirgends durch moderne Zutaten gefährdet erscheint.

Da wir gerade an der Erörterung von Stilproblemen sind, mag hier der Diskussion Erwähnung getan werden, die gelegentlich der Aufführung der Matthäus-Passion durch den Bruno Kittelschen-Chor und das Philharmonische Orchester unter Dr. Wilhelm Furtwängler entstanden ist. Man hat die Auffassung vertreten, daß die Matthäus-Passion, namentlich ihre Choräle, nicht schlicht und einfach genug aufgeführt werden können, wenn ihr ureigenes Wesen gewahrt bleiben soll. Dies bedeutet Ablehnung jeder romantisierenden Auslegung, die unter der Einwirkung eines Dirigenten von der Genialität Furtwänglers eine Gipfelung durchseelter Wiedergabe darstellte. Es fragt sich meines Erachtens nur, ob dem Geist eines Werkes durch die Aufführung Gewalt angetan wird, oder nicht. Eine Wiedergabe, welche die Romantik, die in der Matthäus-Passion steckt, herausarbeitet, zugleich aber dem Werk in einer Aufführung von letzter Kraft und Zartheit die volle innere Größe wahrt, wie das Furtwängler gelungen ist, trägt ihre Rechtfertigung in sich selbst.

Eine kurze Übersicht über die Neuheiten der letzten Zeit zeitigt Eindrücke gegensätzlichster Art. Paul Graeners wertvolles Streichquartett in d-moll (in der vortrefflichen Wiedergabe des Dresdener Streichquartetts) sei vorangestellt. Die gehaltvolle Tripelfuge für Orchester von Kurt v. Wolfurt, die Hermann Abendroth mit den Philharmonikern zu Gehör brachte (Uraufführung auf dem Schweriner Tonkünstler-Fest), fand eine warme Aufnahme. Kodalys „Psalmus Hungaricus" und Janáceks „Festliche Messe" (Berliner Erstaufführungen durch den Hochschulchor unter A. v. Zemlinsky) mußte ich mir leider entgehen lassen. Während die Des-Dur-Sinfonie des jungen Erwin Dressel (aufgeführt durch Walter Herbert, als Gastdirigenten des Berliner Sinfonieorchesters) bei natürlicher, aber noch wenig persönlicher Erfindung (und trotz des gelegentlichen Liebäugelns mit dem Jazz) entwicklungsfähige Keime enthält, stellen die „Kurzen Orchesterstücke op. 4" von Th. Wiesengrund-Adorno Schönberg-Nachfolge, um nicht zu sagen Schönberg-Hörigkeit der hoffnungslosesten Art dar. Die lärmhafte Häßlichkeit eines Orchesterstücks, dem Ernst Toch den Namen „Fanal" gegeben hat, beleuchtet, gleichsam durch ein Feuerzeichen, die seelische Verwilderung eines modernen Komponisten, der seine Begabung zu einer Orgie der Brutalität mißbraucht.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Ein zweiabendliches Gastspiel des Pariser Tanzensembles Ida Rubinstein in der Staatsoper machte mit einer französischen Choreographie bekannt, die frühere Ballettradition, russischen Kunsttanz und moderne Pantomimik zu einem Selbständigen verschmelzen möchte. Aber unter dem Einfluß der scheinbar mehr intellektuell als temperamentvoll veranlagten Führerin ergab diese Synthese nur Evolutionen und Posen, denen natürliche Anmut ebenso abging als Lebendigkeit. Insbesondere das gut intentionierte Tanzpoem „David" mit einer archaistisch gedachten, aber erfindungsmatten und abrupten Musik Henri Sanguets litt unter vielen bedeutenden Längen, während das Gebärdenspiel doch äußerste Knappheit und Prägnanz erfordert, um anhaltend zu fesseln. Voran ging die „Schwanenprinzessin" auf Stücke aus Rimsky-Korsakows Oper „Zar Saltan". Die beste Leistung des ersten Abends war „Bolero", zu der die tönende Unterlage von M. Ravel stammt, die eine eigenartige Weise in oftmaliger Wiederholung harmonisch und dynamisch immer höher steigert, um schrill abzubrechen. Die zweite Serie brachte „Amor und Psyches Hochzeit" in Barockrahmen, Begleitung: von Honegger instrumentierte Kompositionen J. S. Bachs; „Nocturne" nach Borodin und „Valse" von Ravel, ohne aber neue Züge ins Bild zu zeichnen. Die in den Farben aufs feinste abgetönte verschwenderische Ausstattung verdient besonders vermerkt zu werden.

So hat man Brecht-Weills „Dreigroschenoper" auch nach Wien importiert und für sie im Raimundtheater einen Unterschlupf gefunden. Ich muß gestehen, seit Jahren keinen derart

deprimierenden Eindruck von einer Sache erhalten zu haben, wie von diesem (das englische Original arg verhunzenden) geistlosen, ordinären, ein verlogenes soziales Mäntelchen sich umhängenden, langweiligen Kuddelmuddel, das sich großsprecherisch anheischig macht, das Musikdrama zu überwinden und auch die zeitgenössische Operette zu reformieren. Beides wäre möglich, sogar nötig, doch gehören andere Leute dazu als die Verfasser des in Rede stehenden Revue-Surrogates, das im Grunde nichts anderes ist als die Posse mit satirischen und besinnlichen Gesangseinlagen, wie sie in Nestroys Stücken ihren seinerzeitigen Höhepunkt erreichte, nur ohne dessen Witz und Können. Weills Musik bestätigt nur neuerdings, daß der auf wenige feste Formeln basierte Kompositionsstil für Jazz nicht entwicklungsfähig ist, um in größerem Ausmaß verwendet zu werden. Die Aufführung arbeitete mit Publikumslieblingen (wie dem unverständlich schnatternden Harald Paulsen) und einer als „Chor" verkleideten, auf der Galerie postierten Claque, um das Urteil über das Werk als solches zu verschleiern. Wenn der moderne Kunstbetrieb solche Früchte zeitigt und großzieht, kann man sich von ihm und einer Geschmacksverwilderung, die Derartigem noch Beifall klatscht, nur mit Verachtung abwenden. Wie lange wird die planmäßige, moralisch und künstlerisch korrumpierende Minierarbeit die Eselsgeduld der Deutschen noch auf die Probe stellen können?

Im jüngsten Arbeitersinfoniekonzerte herrschte unter Rhené-Batons (Paris) haranguierender Leitung gleichfalls die französische Note im Programm vor. Berlioz' „Carneval romain", C. Francks akademisch-blasse und verblaßte d-moll Sinfonie sowie Honeggers sinfonische Dichtung „Der Sang Nigamons", deren Stoff einem Indianerbüchel entnommen ist. Daß das Todeslied des von seinen Feinden am Marterpfahl gequälten Irokesenhäuptlings sich der Atonalität bedient, ist hier einmal durchaus am Platze, denn die Wirkung dieses disharmonischen Systems auf Ohr und Empfinden eines halbwegs normal veranlagten Europäers kann nur mit der eines Romans von Marquis de Sade verglichen werden: Grausen und Widerwillen erregend. (Es gibt sogar einen gerichtsärztlichen Befund über die peinigenden und nervenzerstörenden Einflüsse der atonalen „Musik"). Insofern ist die Atonalität wirklich „Ausdruck unserer Zeit", als sie die sexuelle Not einer gewissen Bevölkerungsschicht mit ihrem Gefolge von Perversionen abspiegelt, von der freilich die Masse des Volkes noch wenig oder gar nicht angegriffen ist. Daher kommt es, daß heute in Oper und Konzert so vieles aufgeführt wird, das keine Resonanz findet, finden kann, weil ein seelisches Vacuum es als ein völlig fremdes, unbegreifbares umgibt. Wollte man auf dieser angedeuteten Fährte endlich einmal allgemeiner und tiefer in die Untergründe der Tonkunst schürfen, statt immer nur hübsch bequem an der Oberfläche zu bleiben, würde sie durch solche Erkenntnisse bald wieder auf den rechten Weg gebracht und damit nicht nur ihr, sondern der ganzen heutigen „Kultur" ein ungeheurer Dienst erwiesen werden.

Rimsky-Korsakows „Capriccio espagnol" und Tscherepnins, von ihm selbst virtuos gespieltes Fdur-Klavierkonzert, wohl zügig, doch thematisch bescheiden, vervollständigten das Programm.

Über W. Brichts bei anderer Gelegenheit durch Ella Kerndl uraufgeführtes Klavierkonzert ist noch weit weniger zu sagen.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Die mitgeteilten 6 Chöre aus der Matthäuspassion von Heinr. Schütz gehören zum Leitartikel S. 195. — Aus der Bachschen Matthäuspassion eine wenig bekannte autographe Seite kennenzulernen, wird vielen Lesern angenehm sein. Wir wählten die Stelle mit dem Hahnenschrei und Petri Weinen sowie den Anfang der wohl berühmtesten Arie des Werkes in H-moll für Altsolo mit dem Violinsolo.

Näheres über den 70jährigen Otto Taubmann findet sich unter „Geburtstage und Jubiläen" S. 241.

Johannes Schreyer †

Von Georg Göhler

Wenn auch nur die Schüler und Freunde Schreyers wissen können, was die deutsche Musikpflege an diesem Feuer- und Charakterkopf verloren hat, so muß man doch auch für die Musiker und Musikfreunde, die ihn nur vom Hörensagen kannten, ein paar Worte des Gedenkens an diese echte deutsche Musikanten-Persönlichkeit niederschreiben.

Er war ein Musikant alten Schlages, innerlich voll Musik, wie die alten deutschen Kantoren (er stammte ja aus einem Kantorenhaus), dazu eine Pädagogennatur, auch aus innerem Zwang; also keiner von den Musiklehrern, bei denen's zum Virtuosen oder Komponisten oder Dirigenten nicht gelangt hat und die nun ihre nichtpädagogischen Talente geschäftlich verwerten.

Alles, was er tat, tat er aus innerem Zwang mit dem feurigen Geiste und feurigem Herzen des Künstlers. Und wie er mußt, so konnt' er's! Er war einer der klügsten und geistig durchgebildetsten Musiker unserer Zeit, der auch außerhalb der Musik sich die größten Geister der Vergangenheit als täglichen Umgang für sein äußerlich einsames Leben erwählt hatte.

Seine schlichte Dachwohnung in Blasewitz war das Heim eines Musikerphilosophen, der manche „anerkannte Größe" hätte in seine Tasche stecken oder auf den Sand strecken können; aber wegen seines harten Schädels und seines geraden Rückens hat er es weder zu einer öffentlichen Anstellung noch zu einer wissenschaftlichen Auszeichnung gebracht. Seine Feinde nannten ihn einen Querkopf, einen Dickkopf, einen Sonderling, ein Original voll Schrullen. Seine Schüler liebten ihn, weil sie wußten, daß sie kaum irgendwo so gründlich und so tief in die Musik eingeführt werden konnten wie von diesem Meister der musikalischen Erziehung, bei dem sich unerbittliche Strenge in musikalischen Angelegenheiten mit verstehender Güte in allen menschlichen Dingen paarte.

Er hat seine „Harmonielehre" (Verlag Carl Merseburger) hinterlassen, ein Buch für reife Musiker und für solche ,die künstlerischen Problemen gegenüber sagen: „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn!"

Möge diese „Harmonielehre" weiter wirken zum Segen und zur Reinigung der deutschen Musik.

Sein anderes Lebenswerk sind seine „Beiträge zur Bachkritik". Den bereits veröffentlichten beiden Heften (Carl Merseburger Verlag) sollten sich „Neue Beiträge" anreihen. Die Unmöglichkeit, für diese einen Verleger zu finden, trübte das letzte Lebensjahr Schreyers. Vermutlich werden sie nun in englischer Sprache in Amerika erscheinen, wo Schreyer von jeher mehr Anhänger hatte als bei den deutschen Musikern. Es war ein letzter Lichtblick auf seinem Lebenspfade, daß er hoffen durfte, die Ergebnisse seiner langjährigen Forschungen würden wenigstens jenseits des Ozeans veröffentlicht werden.

Er war ein Kämpfer und ein Charakter. Die hatten es immer schwer und in der lieblichen „neuen Zeit" besonders! So war auch sein Leben Mühe und Arbeit im Dienste der Wahrheit und für die Reinheit der Kunst. Aber es war köstlich, denn er hatte neben den Feinden, die ihn haßten, Schüler und Freunde, die ihn liebten und in deren Wirken er weiterleben wird.

Neuerscheinungen

H. Frhr. v. d. Pfordten: Beethoven. 8°, 143 S. 5. Aufl. in der Buchreihe „Wissenschaft und Bildung". Geb. M. 1.80. Quelle & Meyer, Leipzig 1929.

Schulmusikal. Zeitdokumente. Vorträge der VII. Reichs-Schulmusikwoche in München, herausgeg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht in Berlin. gr. 8°, 247 S., geb. M. 10.— Ebenda.

Herm. W. von Waltershausen: Dirigenten-Erziehung. 8°, 82 S. geb. M. 3.80. Heft 4 der „Musikpäd. Bibl.", herausgeg. von Leo Kestenberg. Ebenda.

Organisationsfragen des Chorgesangwesens. Vorträge des I. Kongresses für Chorgesangwesen in Essen, herausgeg. v. d. Interessengem. f. d. deutsche Chorgesangwesen u. vom Zentralinst. f. Erziehung u. Unterricht. 8°, 86 S. u. einem Vorwort. Geb. M. 3.80. Ebenda.

Alois M. Nagler: Hebbel u. die Musik. 8°, 148 S. geh. M. 3.60. Veröffentl. d. Görres-Gesellschaft. Kommissionsverl. J. P. Bachem, Köln 1928.

Robert Lachmann: Musik des Orients. kl. 8°, 131 S., vielen Notenbeig. und Bildern, geb. M. 3.50. Jedermanns Bücherei, Ferd. Hirt, Breslau 1929.

Edmond Vermeil: Beethoven. 8°, 82 S. und 50 Bildtafeln, geh. 18 fr. Les Editions Rieder, Paris. 7, place Saint-Sulpice 1929.

Dr. Bruno Stäblein: Von Bach-Händel bis Pfitzner-Strauß. Ein Motivbüchlein deutscher Meister für die Singstunde. 8°, 139 S. Moritz Schauenburg A.-G. Lahr (Baden) 1929. — Enthält berühmte Themen u. Motive nach Tonarten geordnet als Übungsstoff für den Schulgesangunterricht mit Benutzung der Ergebnisse der Tonartenästhetik und Bezeichnung nach Eitz.

Dr. Hugo Löbmann: Das Glocken-Ideal. Gedanken und Ratschläge. 8°, 118 S., geb. M. 3.—. 1928, Germania A.-G., Berlin C 2, Stralauer Str. 25.

Siegfried Ochs: Der Deutsche Gesangverein für gem. Chor. IV. 8°, 151 S., geb. M. 4.—. Max Hesses Verlag, Berlin 1928.

E. I. Bach: Die vollendete Klaviertechnik. gr. 8°, 414 S. Notenbeisp. u. Abb. geb. M. 16.—. Wölbing-Verlag, Berlin 1929.

Obra del „Conçoner Popular de Catalunya". Materials, Bd. II: Memòries de Missions de Recerca, Estudis monogràfics, Crònica. kl. 4°, 451 S. u. vielen Notenbeisp. 1928, Barcelona. Orféo Català — Alt de Sant Pere 13.

Willy Bitterling: Am Ende ist die Vokalform. Die Auflösung des jahrhundertealten Gesangsrätsels. 8°, 60 S. J. H. Robolsky Verlag, Leipzig 1929.

Alfred Stier: Stoffverteilungsplan für den Gesangunterricht in Schulen auf Grund der Tonika-Do-Lehre mit method. Anm. i. A. d. Tonika-Do-Bundes herausgeg. 8°, 31 S. geh. M. 1.—. Tonika-Do-Verlag, Berlin-Hannover 1929.

Günther Ramin: Gedanken zur Klärung des Orgelproblems. 8°, 40 S. brosch. M. 2.10. Bärenreiter-Verlag, Kassel 1929.

Hans Biedermann: Aktuelle Orgelbaufragen. 2. verbess. Aufl. 8°, 36 S., brosch. 2.10. Ebenda.

Dr. Herbert Biehle: Schuberts Lieder als Gesangsproblem. 8°, 44 S., geh. M. 1.25. H. 74 im „Musikal. Magazin" herausgeg. von Prof. Ernst Rabich. H. Beyer & Söhne, Langensalza 1929.

Bach: Matthäus-Passion. Nach dem Autograph revid. u. m. Vorw. von Gg. Schumann. Eulenburgs kleine Partiturausg. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Helmuth Pommer: Des Volkes Seele in seinem Lied. Eine Einfühlung mit 32 Notenbeispielen. 8°, 90 S. Ebenda.

Der Musikfreund. Ein Führer in das Reich der Töne für Niederdeutschlands Jugend von L. Denkert, Dr. B. Engelke, R. Tonner u. O. Will. III. Bd.: Chorbuch gr. 8°, 216 S., geb. M. 3.80. Heliand-Verlag, Bordesholm 1929. — Dieses schöne, vielseitig angelegte Chorbuch — Lieder von W. v. d. Vogelweide bis zur Gegenwart, a cappella u. mit Instrumenten, vor allem Klavier — bildet den Abschluß des niederdeutschen Musikfreundes. Die Sätze sind für 1-4st. Kinderchor.

Reclams Opernführer herausgeg. von Gg. Rich. Kruse. 2. erweiterte Aufl. 8°, 526 S., geb. M. 3.60 Reclams Universalbibl. 6892-96. — Innerhalb wenigen Monaten die 2. Auflage! Wir verweisen auf unsere Besprechung im Februarheft S. 91. Die dort gemachten Ausstände sind teilweise berücksichtigt — 20 Opern sind noch hinzugekommen —, immerhin ist es merkwürdig, daß Kruse Opern wie Weinbergers „Schwanda der Dudelsackpfeifer" oder Modewerke wie die überhaupt nicht hereingehörende „Dreigroschenoper" u. a. hereingenommen hat, also Werke, die sich entweder noch gar nicht festgesetzt haben oder über deren kurzes Leben kein Zweifel besteht, während z. B. Pfitzners „Der arme Heinrich" immer noch fehlt.

Besprechungen

HUGO RIEMANNS MUSIKLEXIKON, 11. Auflage. Bearb. von Alfred Einstein, bis 30. Lieferung S. 1648. Berlin, Max Hesse.

Es ist außerordentlich, was in dieser neuen Auflage alles eingearbeitet ist, und zwar nicht nur an neuen Namen, sondern auch an neuen Sachartikeln. So wird denn auch das Lexikon keineswegs „stoffhuberisch" fast bis aufs doppelte der letzten Jahrgänge anwachsen, sondern durch wirklich sachliche Erweiterung. Daß es zudem wieder im besten Sinne international geworden ist, sichert ihm einen besonderen Vorzug. Unserer Zeit entsprechend hat das Lexikon etwas von dem persönlichen Charakter des richtigen Riemannschen verloren, was der eine bedauern, der andere aber begrüßen wird. Kurz, eine Arbeit, auf die die deutsche Musik und Musikwissenschaft in höchstem Maße stolz sein kann. —s.

J. S. BACH, Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus, Hrsg. v. Siegfried Ochs. Partitur. Leipzig, C. F. Peters.

Es steckt ein Bienenfleiß hinter dieser Arbeit, dem Ergebnis vieler Jahre: Die vorhandenen Partituren des Werkes von einer Menge kleinerer und auch einiger größerer Verstöße zu reinigen, war eine Notwendigkeit, der sich Ochs in aufopfernder Mühe unterzogen hat. Die Schwierigkeit der Arbeit lag vor allem darin, daß außer der Originalpartitur auch die teilweise von Bach herrührenden Stimmen heranzuziehen waren, und es nun galt, den eigentlichen Willen Bachs zu erkennen, was öfters allerdings unmöglich ist. Der Revisionsbericht regi-

striert hunderte von kleinen Abweichungen vor allem in der Phrasierung gegenüber der bisherigen Partituren, so daß peinliche Dirigenten sich von nun an diese Ausgabe halten dürften. Wir hoffen auf die soeben erschienene Ausgabe noch näher zu sprechen zu kommen. —

DER KOPENHAGENER CHANSONNIER. (Ms. Thott 2918 der kgl. Bibl. Kopenhagen.) Eingel. und herausg. von Dr. K. Jeppesen. Kopenhagen 1927, Levin und Munksgaard, und Leipzig, Breitkopf & Härtel. 20 RM.

Der Herausgeber, als Verfasser eines wichtigen Werkes über den Palestrinastil bekannt, erweist auch in dieser Edition eine glückliche Vereinigung von wissenschaftlicher Sorgfalt und künstlerischem Verständnis. Im Vorwort ist ausdrücklich gesagt, daß eine rein wissenschaftliche Ausgabe beabsichtigt ist. Die Aufgabe ist vorbildlich gelöst (vgl. Dr. Dèzes ausführliche Besprechung in Z. f. M. X, 8); aus den Faksimiles, der Beschreibung und dem Revisionsbericht kann sich der Wissenschafter den originalen Bestand der wichtigen Handschrift eindeutig herstellen. Die einschlägigen Fragen der kompositorischen Technik, der Vorzeichensetzung, der Aufführungspraxis sind sachkundig und eingehend erörtert. Aber auch der Musikfreund wird die Ausgabe nicht ohne Nutzen zur Hand nehmen. Die Übertragungen, wenn sie auch bei einer rein praktischen Ausgabe anders gestaltet worden wären, sprechen für den musikalischen Wert der Kompositionen, die in ihrer Zeit europäische Geltung hatten. In sehr flüssiger und lebendiger Darstellung bespricht Jeppesen ihre allgemein künstlerische Eigenart und gibt ein reizvolles Bild der niederländisch-burgundischen Kultur des ausgehenden 15. Jahrhunderts. Im ganzen ist für einen bedeutsamen Zeitabschnitt der Musikgeschichte, den „Herbst des Mittelalters" eine neue wichtige Quelle erschlossen. Aber es wird noch mancher weiteren Arbeit und Ausgabe bedürfen, bis diese Zeit in ihrer ganzen Problematik und Größe erschlossen ist. Eine solche liegt im folgenden vor:

DAS GLOGAUER LIEDERBUCH (um 1480)· Ausgewählte mehrstimmige Sätze, übertragen und eingeleitet von Heribert Ringmann. Kassel 1928, Bärenreiter-Verlag.

Die in der Editionstechnik recht gelungene und sorgfältige Ausgabe bringt nach Konrad Amelns erfolgreicher Wiederbelebung der mehrstimmigen Sätze des Lochheimer Liederbuches 17 Liedsätze aus dem (früher) sog. „Berliner Liederbuch", das zur Zeit nur in einer veralteten älteren Ausgabe vorliegt. Die Ausgabe ist aus der Praxis für die Praxis entstanden und führt unserer Hausmusik einige Perlen der deutschen Liedkunst des 15. Jahrhunderts zu (z. B. „Es liegt ein Schloß in Österreich" „Elslein, liebstes Elslein" u. a. m.). Der Einfluß der oben bezeichneten burgundischen Liedkunst ist nicht zu verkennen, und doch zeigen diese Sätze eine ganz andere seelische Stimmung: Reichtum der Phantasie, Wärme des Gefühls. Klanglich sind sie herber als die schmiegsame burgundische Kunst, doch darum uns näher und vertrauter. Der Verlag möge bald weitere Hefte folgen lassen.

Prof. Dr. Müller-Blattau.

JAHRBUCH FÜR VOLKSLIEDFORSCHUNG. Im Auftrage des Deutschen Volksliedarchivs mit Unterstützung von H. Mersmann, H. Schewe und E. Seemann herausgegeben von John Meier. Gr. 8°, 202 S., geh. M. 14.— Verlag von Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig. Erster Jahrgang 1928.

Das erste Jahrbuch ist ein voller Erfolg der Herausgeber. Wenn mancher sich den Inhalt anders vorgestellt hat, so ist das zu begreifen, zumal der Begriff Volkslied sehr relativ ist und es sich die verschiedensten Deutungen gefallen lassen muß. Das Werk verrät auch noch ein Tasten und Fühlen. Vielleicht gibt man in Zukunft den einzelnen Jahrbüchern bestimmte Begriffsrichtungen. Es wird dadurch der Zersplitterung vorgebeugt, und das Schürfen in die Tiefe ist immer wertvoller als das Gehen in die Breite. Als wissenschaftliches Werk berücksichtigt es in textlicher und musikalischer Beziehung das edle Volkslied bis zum sentimentalen Kitsch. Sehr gute Abhandlungen und Besprechungen wichtiger Neuerscheinungen machen das Jahrbuch für jeden Forscher zu einem wichtigen Nachschlagewerk. H. M. Gärtner.

DENNIS ARUNDELL: Henry Purcell, 8°, 136 S., London, Oxford University Press 1928.

Es ist erfreulich, daß wir nun endlich neben der vielfach überholten Monographie von Cummings und den Einzelarbeiten von Arkweight und Barclay-Squire, dessen Andenken die Schrift Arundells gewidmet ist, eine zusammenfassende Arbeit über Purcells Leben und Schaffen besitzen, die brauchbar ist und den Stand unseres jetzigen Wissens vom größten Musiker Englands fixiert. A., der Purcells Lebensanfang zwischen Juni und 20. Nov. 1659 verlegt, hat der Biographie kaum wesentlich Neues hinzufügen können, benutzt aber die spärlichen Quellen geschickt. Eine Stilentwicklung Purcells zu geben hat er nicht versucht. Er teilt das Wirken ab in Kirchenmusik, Dramatik, Oden und Willkommen-Gesänge, Musik für Amateure. Da aber durch Squire's Untersuchungen Purcells musikdramatisches Schaffen chronologisch festgelegt ist und auch die hauptsächlichsten Kirchenwerke zeitlich feststehen, so wäre eine Stilstudie im eigentlichen Sinne doch wohl möglich gewesen. Ich bedauere ferner, daß Arundell seine Darlegungen viel zu wenig an eine Betrachtung der Musikverhältnisse anderer Meister und Völker angeschlossen hat: ein gelegentlicher Hinweis auf Bach (mehr

wird selbstredend Händels gedacht), eine Bemerkung wie die „so was hätte ein Franzose nicht fertig gebracht“, eine andere: Purcells Musikalität sei mindestens so groß wie die Mozarts gewesen u. a. m. genügen doch wohl nicht. Eine Flüchtigkeit: S. 111 steht zu lesen: „Purcell ließ keinen Zweig der Musik unberührt“, S. 133: „Jeder Zweig der Musik ist (von P.) berührt worden, außer Werke für Solo-Instrumente (abgesehen vom Harpsichord), symphonische Orchesterwerke und Kammerwerke für andere als Streichinstrumente“. Mir fehlt an Arundells fleißiger Arbeit dies: das Herausarbeiten von Purcells künstlerischer Persönlichkeit aus der französisch-englischen Umwelt als eines spezifisch englischen Meisters von nationalen Bedingtheiten. Ein abschließendes Werk über Purcell hat Arundell jedenfalls nicht geschaffen. Die Beispiele sind nicht immer gut gewählt, genügen jedoch im ganzen. Prof. Dr. W. Nagel.

Neue klavierpädagogische Literatur.

Dr. KURT JOHNEN: Neue Wege zur Energetik des Klavierspiels. 8⁰, 112 S. Amsterdam, Verlag: H. J. Paris 1928.

HERMANN WALTZ: Aus der Praxis des erziehenden Klavierunterrichts. Aphorismen über Ästhetisches, Pädagogisches, Methodisches, Theoretisches, Technisches und Allgemeines. 8⁰, 210 S. Krefeld, Verlag: Gustav Hohns 1927.

L. S. MÜHLNICKEL-HERRMANN: Die Brücke zur Kunst im Klavierspiel. Technische Nachhilfe und anderes für Klavierspieler und Klavierstudierende der mittleren Stufen. 8⁰, 126 S. Berlin-Lichterfelde, Verlag: Chr. Friedrich Vieweg 1928.

Zwei Wege können ins Innere der Dinge führen: wissenschaftliche Forschung und praktische Erfahrung. — Den ersten Weg geht Kurt Johnen. Sein Werk wurde unter Förderung durch das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung herausgegeben. Der Verfasser erhofft von ihm eine grundlegende Bedeutung für die Klavierpädagogik. Zum erstenmal wird die Apparatur des psychotechnischen Laboratoriums zur graphischen Fixierung der Arbeitsleistung des Klavierspielers herangezogen. Das ist natürlich bedeutungsvoll an sich. Gemessen werden gleichzeitig die Oberarmspannung, der Atem und die von Johnen zur allgemeinen Einführung in die Klavierpädagogik empfohlenen bewußten Vor- und Rückpendelungen des Oberkörpers. Johnen stellt fest, daß nur dann, wenn diese drei Kurven erstens unter einander gleichschwingen, zweitens auch zum Gleichschwingen mit der Metrik der Komposition gebracht werden, die Arbeitsleistung des Klavierspielers eine physisch-optimale genannt werden kann. Die Kernfrage wäre freilich gewesen, ob diese physisch-optimale Form bei der wirklichen pianistischen Höchstleistung großer Spieler auch mit der psychisch-optimalen zusammenfalle. Diese Frage wird aber nicht geklärt. Und doch wäre dieser Nachweis der für die praktische Bedeutsamkeit des Buches letzthin absolut entscheidende; ohne ihn ist es dogmatisch anstatt intuitiv. Auf jeden Fall aber gehen von dem neue Wege freimachenden Buch starke und mannigfache Anregungen für die klavieristische und klavierpädagogische Kunst aus.

Den Weg langer praktischer Erfahrung ging Waltz. Diese 277 Aphorismen sind die Sammlung eines 25jährigen klavierpädagogischen Wirkens. Waltz ist nicht der Mann langer ästhetischer, psychologischer oder psychophysischer Erörterungen. Er schrieb aus der Praxis für die Praxis als kluger Kopf und als vollblütige Pädagogennatur. So enstand ein Buch, das man schlechthin als eine Schatzkammer praktischer klavierpädagogischer Weisheit bezeichnen kann. Kein Anfänger im Unterrichten sollte daran vorbeigehen und auch der pädagogische Meister wird viele ihm längst vertraute Dinge in blitzender Neuformulierung mit innigem Behagen neu aufleuchten sehen.

Auch das Buch von L. S. Mühlnickel-Herrmann geht den Weg der Erfahrung. Aber der Weg war hier zu kurz. Erfahrungen am eigenen Leibe genügen nicht zu einer allgemeingültigen Wegleitung. Mühlnickel-Herrmann überschätzt deshalb einige wenige pädagogische Hilfsmittel, die in der eigenen Ausbildung vielleicht besonders gute Dienste leisteten, als Universalmittel in einer Weise, die an das Aspirin und das Rizinus der Schützengrabentherapie erinnert. Das Positive des Buches ist eine praktisch erschöpfende Darstellung der rhythmischen Varianten, die beim Einstudieren schwieriger Stellen stets eine berechtigte Rolle spielen, daneben eine durchdachte Fingergymnastik ohne Instrument, die in Fällen besonderer Harthändigkeit gute Dienste leisten kann. Die „poetischen“ Herzensergießungen sind kein Schmuck des Buches. C. A. Martienssen.

FRITZ REUTER: Harmonieaufgaben nach dem System Sigfrid-Karg-Elerts. 8°, 35 S. C. F. Kahnt-Leipzig 1928.

Eine vorzügliche erste Sammlung von Aufgaben für alle nach diesem System arbeitenden Schüler. Die Buchstabenbezeichnungen lassen jeden, der noch nicht eingeweiht ist, die Kompliziertheit des Systems teilweise ahnen.

PROF. D. GOTTFRIED WEIMAR: Der Rhythmus in Musik, Poesie und Lied, speziell im Kirchenlied 8°, 82 S. Friedrich Mann's Pädagogisches Magazin. Heft 1177. Hermann Beyer & Söhne, Langensalza 1928.

Es ist erstaunlich, mit welcher Klarheit und Übersichtlichkeit das ungeheure Gebiet des Rhythmus in diese wenigen Seiten zusammengezogen ist. Das Heftchen ist sehr zu empfehlen. Prof. J. Achtélik.

CARL FLESCH: Die Kunst des Violinspiels. 2 Bände. Ries & Erler-Berlin.

Fleschs Werk ist von weittragender Bedeutung; Seit einigen Jahren sind eine Menge Bücher über das Violinspiel geschrieben worden, die aber mehr oder weniger dazu beigetragen haben, eine große Verwirrung auf diesem Gebiete zu verursachen. Neue Bogen- und Geigenhaltungen wurden empfohlen. Anfangs Erfolg versprechend, zeigten sie sich in ihrer Einseitigkeit in der Praxis als unbrauchbar. Die Verfasser solcher Bücher zeigten sich selbst ganz unbeholfen, wenn es galt, ihre Methode praktisch vorzuführen. Die vielen, die ihnen gläubig Gefolgschaft leisteten, sahen sich enttäuscht und um ihre Mühe betrogen. Um so mehr ist es anzuerkennen, daß ein Praktiker wie Flesch, der sowohl als Solist, wie als Lehrer sich bewährt hat, seine Beobachtungen und Erfahrungen der Öffentlichkeit zugänglich macht. Seine Ratschläge sind mehr oder weniger erprobt und was schriftlich auf dem Gebiet des Violinspiels zu sagen ist, hat Flesch in deutlicher und verständlicher Weise getan, ohne Anspruch darauf zu erheben, daß seine Anweisungen auch immer genau durchgeführt werden. Grade der persönlichen Entwicklung des Einzelnen trägt Flesch Rechnung, indem er den Spieler anregt zu denken und ihn solcherweise zur Selbstständigkeit und Persönlichkeit erzieht.

Der I. Band befaßt sich in der Hauptsache mit dem Handwerklichen, also zunächst mit Geigen- und Bogenhaltung. Besonders was Flesch über letztere sagt, wird interessieren und verdient Beachtung. Nur möchte ich denjenigen, die sich einen Erfolg von der sog. russischen Bogenhaltung versprechen, raten, nicht ohne erfahrenen Lehrer diese Umstellung vorzunehmen. Sie hat übrigens mit Auers Bogenführung nichts gemein, beruht aber im Grunde wohl auf dessen Anregung. Auch was Flesch über das schnelle und richtige Erfassen der bequemsten und vorteilhaftesten Fingersätze und Bogenstriche sagt, regt zum Denken an und übt den Blick. Zum Schluß gibt Flesch Mittel und Wege an, um das Gedächtnis zum Auswendigspielen zu schulen und zu schärfen.

Der II. Band beschäftigt sich mit der künstlerischen Gestaltung, dem Vortrag, der Phrasierung, Dynamik, Rhythmik etc. Dann kommt Flesch auf die mannigfachen Hemmungen, die sich beim öffentlichen Vortrag dem Spieler hindernd in den Weg stellen, zu sprechen und gibt manch wertvollen Rat zur Bekämpfung dieses Übels. Das Wichtigste erscheint mit aber, was Flesch über den Unterricht sagt. Wie sehr wir an wirklich geeigneten Erziehern Mangel leiden, ist eine bekannte Tatsache. Der Grund dafür ist letzten Endes in dem Fehlen zweckdienlicher pädagogischer Lehrgänge auf dem Gebiet des Violinunterrichts zu sehen. Nach Flesch hätte der bereits durchgebildete Schüler unter Aufsicht des Lehrers einen Anfänger zu unterrichten. Dies würde der Anlaß zur Besprechung all der Fragen sein, die sich im Verlauf einer Unterrichtsstunde ergeben. Die Verschiedenheit einzelner Schülertypen würde die Vielseitigkeit des Lehrstoffs gewährleisten. „Die Erkenntnis der Vielfältigkeit pädagogischer Möglichkeiten bildet eine Wissenschaft für sich“ sagt Flesch. — Nun sehe man sich einmal die vielen Lehrtypen an, die ohne Ziel und System unterrichten. Das Ergebnis ist geradezu vernichtend. Ich will von den gleichgültigen Typen, die die Schüler spielen lassen, wie sie wollen, sich höchstens als Begleiter oder Vorspieler betätigen, gar nicht reden. Nehmen wir aber das Heer derjenigen Lehrer an, die entweder durch Schreien oder fortwährendes Unterbrechen jedem sich regenden Keim von Anfang an ersticken, oder denken wir an die vielen experimentierenden Lehrer, die ihre Schüler als Versuchsobjekte gebrauchen und jede Woche eine neue Idee ausprobieren, die sie dann wieder verwerfen und solcherweise unermeßlichen Schaden anrichten; oder beobachten wir diejenigen, die Violinspielen durch einzelne Tricks lehren wollen: so kommt uns das Fehlen einer geordneten Unterrichtsbahn so recht zum Bewußtsein. Das Fehlen bewährter Elementarlehrer dürfte weiterhin darauf beruhen, daß besonders an den deutschen Musikschulen die Lehrer sehr schlecht bezahlt werden, wie denn überhaupt die Ansicht vertreten wird, daß für den Anfang ein billiger Lehrer genügt. — Zum Schluß gibt der Verfasser an der Hand einiger bekannter Violinwerke sehr beachtenswerte und den Geist anregende Analysen technischer und musikalischer Art, denen er den III. Teil der Solo-Suite von Arthur Schnabel angliedert, um auch einen kurzen Einblick in das allerneueste Kompositionsschaffen mit seinen ungewohnten Harmonien und Modulationen zu geben.

Die beiden Bände Fleschs möchte ich unmittelbar den beiden Büchern Leopold Auers „Violin Playing as I Teach it“ und „Violin Master Works and their Interpretation“ anreihen. Mag man auch nicht immer Fleschs Anweisungen Gefolgschaft leisten, so bleibt es doch wertvoller, von einem in der Praxis stehenden Geiger unserer Zeit Aufschluß über seine Erfahrungen zu erhalten, als den Experimenten solcher nachzugehen, die als Violinspieler gescheitert sind und nun ihre Geheimmittel anpreisen. Prof. Adrian Rappoldi.

JOSÉ SUBIRÁ: La música en la casa de Alba. Estudios históricos y biográficos. Madrid 1926.

Vielfach ist von deutschen Musikgelehrten beklagt worden, daß die in spanischen Bibliotheken lagernden musikalischen Handschriften der Welt noch nicht voll erschlossen sind. Um so dankbarer muß eine Veröffentlichung begrüßt werden, welche in einer vom jetzigen Herzog von Alba herausgegebenen, in nur 300 Exemplaren verviel-

fältigten Prachtausgabe vorliegt. Der geistige Vater dieses Werkes ist des Herzogs Sekretär, José Subirá, der die reichen Archive und Bibliotheken des herzoglichen Hauses nach musikalischen Werken durchforscht, hierbei die wichtige Entdeckung einer streng spanischen Kammermusikliteratur bis Mitte des 18. Jahrh. und den interessanten Fund des ersten Aktes einer Oper von Calderon mit Musik des Maestro Hidalgo gemacht hat, eines um 1631 lebenden Meisters, von dem wir in Deutschland nur 6 Villancicos (Staatsbibl. München) besitzen. Es ist erstaunlich, welche reichen Schätze teilweise ganz unbekannter Musikalien in diesen herzoglichen Archiven liegen, Werke spanischer, italienischer und deutscher Meister. Auch musikgeschichtliche Daten ergeben sich aus Subirás Werke, da die zum Hause Alba bestehenden Beziehungen von Musikern, wie Diego Ortiz, Francisco Salinas, Peramato und Pedro de Hotz*), ferner von Herrando, Missòn, Canales, Montali, Brunetti u. a. behandelt werden. Die Verlagsbuchhandlung hat nur einen Teildruck mit dem Titel „Una ópera española del siglo XVII" an einige wenige Redaktionen versandt. Da ich aber in der glücklichen Lage bin, in München zu leben, in dessen Staatsbibliothek der Herzog von Alba eines der beiden, nach Deutschland gespendeten Exemplare niederlegen ließ, konnte ich das ganze Prachtwerk mit seinen Porträts und zahlreichen Faksimiles von Titel-, Notenblättern und Autogrammen übersehen. Ich kann es daher als die für die spanische Musikgeschichte wichtigste neuere Publikation unumwunden bezeichnen.

Prof. Dr. Alfred Lorenz.

*) Vieles davon ist durch den Aufsatz von Karl Krebs in der Vjschr. MW. 9. Bd. allerdings schon bekannt.

DULICHIUS: 5 geistl. Chöre zu 5, 7 und 8 Stimmen. Für den praktischen Gebrauch eingerichtet von R. Schwartz. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

R. Schwartz, der verdienstvolle Wiederentdecker des aus Chemnitz gebürtigen Stettiner Kantors Ph. Dulichius, hat schon vor Jahren große 8-stim. Chöre des Altmeisters veröffentlicht (Breitkopf & Leuckart). Daß er diesmal auch auf kleinere 5-stimm. Werke zurückgegriffen hat, ist für die Praxis von entschiedenem Vorteil.

D.'s Stil ist in seiner stark betonten Kontrapunktik, in seinem Kultus höchst verschlungener Linien dem des Orl. Lassus nahe verwandt. Der Chromatik ist aus dem Wege gegangen, venetianisch-flächenhafte Behandlung findet sich neben polyphoner Schreibart und neben tonmalerischer Ausnützung des Wortes. Unter den 5-stim. Chören ragt hervor „Accedens tentator" mit dem wie ein Schwertstreich die Rede des Versuchers abschneidenden „Scriptum est — Es stehet geschrieben: Der Mensch lebt nicht vom Brot allein" und dem kunstvoll verschlungenen „sondern von einem jeglichen Wort, das durch den Mund Gottes geht." „In te Domine speravi" steht dem 6-stim. lateinischen Chor die Choralmelodie „In dich hab' ich gehoffet" in deutscher Sprache gegenüber. Einer großen Wirkung gewiß ist der 8-stim. Doppelchor „Siehe, wie fein und lieblich ...." (erstmalig in den Denkmälern D. T. veröffentl.) Ein hoher Chor von 3 Frauenstimmen und einem Baß und ein tiefer von einem Alt und 3 Männerstimmen gebildet, rufen einander in zarten Klängen die Worte zu, vereinigen sich in der tonmalerischen Darstellung des „descendit" und führen das Werk zu einem machtvollen Schluß: Et vitam usque in saeculum. — Der Herausgeber hat, der Praxis entgegenkommend, in diesen neuen Ausgaben die Notenwerte auf unsere gebräuchlichen verkürzt. Fritz Sporn.

ADOLF BUSCH: Passacaglia und Fuge für Orgel op. 27. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Bereits eigenwüchsig. Ein Meisterstück!

A. LANDMANN: Choralfantasie für Orgel mit Frauenchor ad. lib. op. 13 Edition Simrock.

Interessant vornehmlich durch Verwendung der Menschenstimme als Orgelregister — nämlich ohne Text. Die wirkungsvolle Steigerung des Ganzen kulminiert am Schluß in kontrapunktischer Verknüpfung der Weihnachtsmelodien „Vom Himmel hoch" und „O du fröhliche".

BACH, Chaconne, für Orgel bearbeitet von A. Landmann. Edition Simrock.

Bachs eigenes Vorbild einer solchen Übertragung vermochte den Bearbeiter nicht zu schützen, Bach zu romantisieren. Es scheint das Angedeutete, Latente überhaupt den Hauptreiz bei dem grandiosen Werk auszumachen, denn weder Mendelssohns Klavierbegleitung, noch Raffs Orchesterbearbeitung blieben in Gebrauch.

JOHANN PACHELBEL: Ausgewählte Orgelwerke Bd. I zum Gebrauch herausgegeben von Karl Matthaei. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Der Originaltext von 13 Werken, darunter wieder die Chaconne in F, erfährt sinngemäße Ausdeutung durch eindeutige Bögen — im Druck vom Original unterschieden — ebenso durch Registrier-Vorschläge auf Grund der Praetorius-Orgel in Freiburg wie einer modernen Orgel in Winterthur. Eine wertvolle Arbeit.

HERMANN KELLER, Schule des klassischen Triospiels. Fünfzehn Orgeltrios der Zeit von 1512 bis 1916. Bärenreiter-Verlag, Kassel.

Hier erscheint das Pastorale „Vom Himmel hoch" von Pachelbel wie zu Beginn seiner Wiedererweckung durch Commer vor 80 Jahren, ohne Artikulation und Registrierung. Der Herausgeber beschränkt sich bei den ebenso zweckdienlichen als gewinnenden Literaturbeispielen auf sparsame Interpunktion. Damit bringt er der Organistenwelt das Zutrauen entgegen, den Riemann, Schweitzer, Wiehmayer, Tetzel, Jakob Fischer, endlich auch seinem eigenen

Buche über die musikalische Artikulation dasjenige entnommen zu haben, was dem jeweiligen Orgelwerk angemessen ist. Prof. Arthur Egidi.

J. S. BACH: Konzert für Cembalo in D-Moll. Mit Begl. von zwei Violinen, Viola und Continuo. Unter Beibehaltung des von der Bachgesellschaft übermittelten Originals für den modernen Flügel bearbeitet und die Begleitstimmen auf ein Klavier übertragen von Willy Eickemeyer. Steingräber-Verlag, Leipzig 1928.

Unter den Klavierkonzerten J. S. Bachs sind die beiden Konzerte in D-Moll und in F-Moll höchstwahrscheinlich keine Originalkompositionen, sondern nur die Bearbeitungen fremder, vielleicht Vivaldischer Violinkonzerte. Trotzdem haben gerade diese beiden Konzerte wegen ihrer Spielfreudigkeit und Klangschönheit die „Eigentümlichkeit", daß sie weit mehr bekannt sind und weit mehr gespielt werden als diejenigen Klavierkonzerte Bachs, die man mit einiger Sicherheit als völlig original ansprechen kann. Einer besonderen Beliebtheit erfreut sich, vor allem auch im Unterricht, seit langem das Klavierkonzert in D-Moll. Die vorliegende Neuherausgabe dieses Werkes erhält ihr eigenes Gepräge durch die große Sorgfalt, die W. Eickemeyer den Artikulationsbezeichnungen zuwendet. Es war ein guter Gedanke, daß er für die Festlegung der Artikulationen auch auf die Stimmen der Jubilate-Kantate „Wir müssen durch viel Trübsal" zurückgreift, für die Bach den ersten und zweiten Teil des Konzertes verwendete. Von der Feingliedrigkeit der Artikulationen, nicht von virtuosem Aufputz oder mechanisch-virtuosem Hämmern hängt es ab, ob Bach auf dem modernen Klavier klingt oder nicht. Die Feinsinnigkeit der Artikulationen stellt die Ausgabe Eickemeyers an die Spitze der vielen anderen Ausgaben dieses D-Moll-Konzertes. C. A. Martienßen.

MARTIN FREY: Tanz- und Reigenlieder mit Spielanweisungen für Mädchenschulen, Kinder- und Ferienheime. Steingräber-Verlag, Leipzig.

In seiner frischen, frohen Weise legt Frey 10 Tanzlieder vor. Die Spielanweisungen, einfach und praktisch, sind zusammengestellt und erprobt im Sozialpädagogischen Frauenseminar zu Leipzig. Da alles kindlich ist und dem kindlichen Bewegungstrieb entgegenkommt, werden die Sachen von den Kindern gern übernommen. H. M. Gärtner.

GITARRENTRIOS UND DUETTE. Leonhard von Call: Serenade op. 75 für Flöte, Viola und Gitarre. — Notturno op. 93 für Flöte, Viola und Gitarre. — Ferdinand Carulli: Notturno in A-Moll für Flöte, Geige und Gitarre. Notturno in C-Dur für Flöte, Geige und Gitarre. Fünf Serenaden für Flöte und Gitarre. — Joseph Küffner: Serenade op. 21 für Klarinette, Bratsche und Gitarre. Notturno op. 110 für Violine, Bratsche und Gitarre. — Sämtlich herausgeg. von Hans Schmid-Kayser. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die in Partitur, die zugleich als Gitarrenstimme dient, und Stimmen herausgegebenen Kompositionen sind für den praktischen Gebrauch eingerichtet und gehen in ihren technischen Anforderungen kaum über mittlere Schwierigkeit hinaus. Sie werden daher den Gitarrenspielern als Abwechslung beim Ensemblespiel mit anderen Instrumenten willkommen sein. Die Flötenstimmen können auch durch Geigen ausgeführt werden, bei der Serenade mit Klarinette ist eine rücktransponierte Geigenstimme beigefügt. Musikalisch bieten die Werke dem Kenner jener Literatur keine Überraschungen. Es ist Unterhaltungsmusik von der konventionellen Gefälligkeit, wie sie auch die sonstigen Werke dieser Komponisten aufweisen. Hugo Socnik.

LUDWIG SCRIBA: Suite in D-Moll für Violine und Klavier op. 8, Streichquartett op. 12. Kommissionsverlag Rob. Forberg, Leipzig.

Von dieser Musik läßt sich nicht viel mehr sagen, als daß sie sich einer gewissen Wohlanständigkeit befleißigt, die aber bei ihrer im übrigen recht unpersönlichen Haltung wenig befriedigen kann.

ERNEST BLOCH: Poème mystique pour Violon et Piano. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Reine Stimmungsmusik, klanglich höchst reizvoll in dem häufig polytonal flimmernden Begleitpart, geigerisch sehr dankbar, weniger im Sinne effektvoller Brillanz, als zu kultivierter Tonentfaltung geeignet, dabei technisch nicht allzu schwierig.

MAX TRAPP, Konzert für Violine und Orchester op. 21. Ausgabe für Violine und Klavier. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Das Gustav Havemann gewidmete Konzert hat ja längst seine Feuerprobe in der Öffentlichkeit bestanden. Seine Anlage ist sinfonisch, aber doch so, daß auch der Solist als solcher zu seinem Rechte kommt, das Orchester ergeht sich in einer unverkennbar auf Rich. Strauß weisenden blühenden Polyphonie; es ist ein Werk, das dem Hörer einmal wieder gestattet zu schwelgen und zu schwärmen.

OTTORINO RESPIGHI: Poema autumnale per Violino e Orchestra. Ausgabe für Violine und Klavier. Bote & Bock, Berlin.

Man kann sich durch den Herbst in sehr verschiedener Richtung künstlerisch anregen lassen, den einen erfüllt er mit Todesahnung, der andre denkt lieber an die Zeit der Weinlese. Respighi betont die elegische Stimmung, leider zu einseitig, gegensätzliche Elemente vermögen sich nicht durchzusetzen, so daß schließlich das Ganze, zumal auch die Erfindung weder stark noch eigenartig ist, einen recht weinerlichen Eindruck hinterläßt. Dr. Hans Kleemann.

Kreuz und Quer

Karl Goepfart 70 Jahre alt

Die Ereignisse des letzten Jahrzehnts haben manchen trefflichen deutschen Musiker, der es nicht verstand, sich auf die heut übliche laute und rücksichtslose Weise Geltung zu verschaffen, etwas in den Hintergrund gedrängt. Unter diese stillen Künstler zählt auch der am 8. März 70 Jahre alt gewordene, heute in Weimar ansässige Komponist Karl Goepfart, dessen charaktervolle Männer- und gem. Chöre einst seinen Namen in ,man kann wohl sagen alle Weltteile getragen haben und auch heute noch weitverbreitet sind. Indessen ist damit nur ein kleiner Teil von G.'s Schaffen berührt. Kein geringerer als Liszt, bei dem der Jüngling studierte, hat G.'s Begabung für die Oper erkannt und sie aufs tatkräftigste gefördert. Seine erste Oper „Quintin messis" kam denn auch auf Liszts Betreiben in Weimar zur Uraufführung. Neben einer komischen Oper „Camilla" und dem Musikdrama „Sarastro", einer Fortsetzung der Mozartschen „Zauberflöte" schuf G. eine Anzahl erfolgreicher echt volkstümlicher Märchen- und Singspiele, von denen z. B. „Der Geiger von Gmünd" viele Jahre hindurch im schwäbischen Gmünd als Festspiel aufgeführt wurde. Weiterhin ist Goepfart aber auch eifrig auf dem Gebiet der Instrumentalkomposition überaus tätig gewesen. Er hat verschiedene Sinfonien, sinfonische Dichtungen und eine ganze Reihe Kammermusikwerke geschrieben, die, soweit sie uns bekannt sind, einen kerngesunden, weit mehr in der Wiener Klassik als der Romantik verwurzelten Musiker zeigen. Das dürfte auch Veranlassung sein, sich mit diesen Werken Goepfarts mehr zu beschäftigen, als es der Fall gewesen. Eine einfach gehaltvolle, unverbildete Instrumentalmusik müßte heute doppelt willkommen sein.

Zelter, die Berliner Singakademie und die Matthäuspassion

Die Jahrhundertfeier der Wiedererweckung von Bachs Matthäuspassion durch die Singakademie, festlich begangen durch eine vollständige Aufführung des Werkes unter Georg Schumann am 11. März, dem Jahrhunderttag, hat eine Überraschung besonderer Art gebracht, und zwar durch die ergebnisreichen Forschungen Georg Schünemanns über die Vorgeschichte der berühmten Aufführung des Werkes unter dem jungen Mendelssohn. Weit stärker, als es bis dahin bekannt war, haben Karl Fr. Christian Fasch, der Begründer der Singakademie (1793) und vor allem Friedrich Zelter (von 1800 an) die Pflege Bachscher Werke als eine ihrer Hauptaufgaben erblickt. Über hundert Partituren — mit den Motetten war einst begonnen worden — hat Zelter für Aufführungen eingerichtet, und man darf dann wohl erstaunt sein, unter ihnen auch die größten Werke Bachs, die H-Moll-Messe, die Johannespassion, ja selbst die Kunst der Fuge, vor allem aber die Matthäuspassion zu finden (außer zahlreichen Kantaten, den Konzerten und Ouvertüren). Hier, in der Singakademie, in der er seit 1820 mitsang, hat Mendelssohn denn auch die Matthäuspassion kennengelernt und ist mit ihr gleichsam groß geworden. Es war alles bereitet, zumal auch die 1829 verwendete Bearbeitung von Zelter stammte, Mendelssohn pflückte eine reife Frucht. Das soll sein Verdienst keineswegs schmälern, nichtsdestoweniger ist in ganz anderem Maße, als es bis dahin der Fall war, der zähen und langen Vorarbeit Zelters und der von ihm geleiteten Singakademie zu gedenken, die der so folgeschweren Aufführung des Werkes, ohne das sich die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts nicht eigentlich denken läßt, vorausgegangen war. Unsere Zeitschrift hat für Zelter, der noch heute bei vielen deutschen Musikern eine fast verächtliche Rolle spielt, immer wieder eine Lanze gebrochen, er war, wie Goethe sagte, die Tüchtigkeit selbst. Wie bezeichnend denn auch fürs 19. Jahrhundert, daß Zelters stille, zähe, rein der Sache dienende Arbeit so gut wie vergessen werden konnte, während die auf ihr fußende, handgreifliche Tat einzig und allein in den Vordergrund gestellt wurde! So seien denn auch Schünemanns Forschungsergebnisse, die im Bachjahrbuch für 1928 erscheinen werden, mit besonderem Danke gedacht.



Heinrich Schütz

Geboren 8. Oktober 1585, gestorben 6. November 1672

Deutsche Musikbücherei

Ein Geschenkbuch

von bleibendem Wert für Wissenschaftler und Laien!

Carl Maria Cornelius

Peter Cornelius

Eine intime Biographie

Mit zahlreichen Bild- und Faksimilebeilagen

Band 1: Von Mainz bis Wien ⁘ Band 2: München



„Zeitschrift für Musik“:

Ein schönes und ergreifendes Werk kindlicher Pietät; mit Liebe aber auch mit Methode geschrieben. Von hier fallen neue und bedeutende Streiflichter auf die Größten jener Zeit: insbesondere aber wird uns Cornelius selbst als das Urbild des liebenswürdigen deutschen Schwärmers unverlierbar eingeprägt.

Dr. Wolfgang Golther in der „Musik“:

In solcher Vollständigkeit ist das Leben des Dichterkomponisten bisher noch nicht dargestellt worden. Wir begrüßen dieses mit Bildern und Handschriftennachbildungen reich und schön ausgestattete Werk mit tiefem Dank.

„Das deutsche Buch“:

Das reiche Seelenleben einer überaus fein organisierten künstlerischen Persönlichkeit tritt aufs Schönste hier zu Tage.

„Zeitschrift für Musikwissenschaft“:

Es gibt keine Schilderung der Wagnerzeit, die so wahr, so richtig wäre, ohne, daß damit der menschlichen und künstlerischen Größe von Liszt oder Wagner der geringste Abbruch geschähe. Es ist die Biographie von Peter Cornelius und außerdem noch viel mehr.

Prof. Paul Schubring in der „Frankfurter Zeitung“:

Ich möchte dies bewegliche Buch nicht nur in den Händen meiner Generation wissen, die gerne zurückschaut und ihre mehr ahnungsvoll als mit Bewußtsein durchlebte Jugend hier im größeren Spiegel findet, sondern auch in den Händen der jungen Generation, die geneigt ist, Wagner, Liszt, Cornelius zum alten Eisen zu werfen.

„Blätter der Staatsoper“:

Es ist ein intimes Buch, ganz erfüllt vom Wesen und Geist dieses seltenen Mannes, den noch viel zu wenige wirklich kennen.

„Der Bücherwurm“:

Ein außerordentlich reiches, bisher unveröffentlichtes Material ist hier verarbeitet und gibt Gelegenheit zur Auseinandersetzung und Klärung in den verschiedensten Fragen.

„Münchener Zeitung“:

Hier liegt ein großes deutsches Erziehungsbuch vor, das in vorbildlicher Weise und in natürlichster schriftstellerischer Formung zeigt, wie ein durch Charakterbildung, Selbstzucht und Seelenadel mehr als durch gewaltige Werke groß gewordener Mann durch die Geschichte wandelt.

Gustav Bosse Verlag · Regensburg

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik“. Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Es ginge auch anders, wenn man nur wollte

Es wird immer einen guten und einen schlechten Zeitgeist geben, in der Kunst wird es aber darauf ankommen, welchen die Künstler mit Kraft und Überzeugung vertreten. Daß die Würde der Kunst in die Hände der Künstler gegeben ist, wird auch nie bezweifelt werden können, selbst von denen nicht, die sie in den niedrigen Zeitgeist ziehen und, so sie ihn treffen, notwendigerweise ihren Erfolg haben. Zu ihrer sogenannten Entschuldigung und Rechtfertigung führen denn auch derartige Vertreter der Kunst an, daß sie eben einem Bedürfnis entsprächen, sie ja weiter nichts als Ausdruck dieses Zeitgeistes seien, den sie, wie der Erfolg zeige, auch erfüllten. Also, sie seien innerlich bedingt und deshalb notwendig. Daß es nun aber auch einen anderen als den niederen Zeitgeist gebe, verschweigen sie oder stellen ihn in Abrede. Es wird nun nicht oft vorkommen, daß man an einem und demselben Werk, das in zweierlei Ausgaben erschienen ist, nachweisen kann, daß sowohl der gute wie der schlechte Zeitgeist getroffen werden kann, es also nur darauf ankommt, auf welche Seite sich die Künstler stellen. Der Fall liegt vor und zwar hinsichtlich der englischen Bettleroper von 1728, die in einer das Original wahrenden englischen Bearbeitung und der drei Groschen-Oper von Brecht und Weill vorliegt. Und zwar dürfte der Erfolg der englischen Bearbeitung, der nun bereits neun Jahre anhält, weiterhin das Werk auch nach Paris, den Vereinigten Staaten und Kanada geführt hat — in den ersten $2^1/_2$ Jahren wurde das Stück in London beinahe 1500 Mal gegeben — weit größer sein als er dem deutschen, niedrigen Machwerke beschieden ist. Wir sind nun endlich in der Lage, über die englische Bearbeitung nähere Auskunft geben zu können. Sie stammt von dem bekannten englischen Komponisten und Sänger Frederic Austin, der seine Aufgabe in nichts anderem erblickte, als diese zum größten Teil köstlich frischen, schlagenden Gesangsstücke, Volksmusik im besten Sinne des Wortes, zeitgemäß aufzufrischen. Die Melodien als solche bleiben vollständig erhalten, werden lediglich ein bißchen ihrer Kürze wegen, aus sich selbst heraus refrainmäßig verlängert und instrumental eingeleitet, den Bässen wird die Steifheit genommen, und als eigenste Arbeit stößt man auf eine leichte, im Dienste des Textes stehende Orchesterbegleitung, die das Ganze außerordentlich hebt und musikalisch anregend macht. Das Ganze ist darauf angelegt, aus den Melodien das Charakteristische herauszuholen, welches Verfahren wir, nebenbei gesagt, für die Bearbeitung reiner Generalbaßlieder schon lange als das gegebene angesehen und es auch praktisch ausgeprobt haben; denn mit den rein historischen Baß-Aussetzungen kommen wir im Lied nicht durch. Gelegentlich greifen die nebenstehenden Personen gesanglich ein und es entwickelt sich ein kleines Duett oder Terzett; auch der Chor wird etwa herangezogen, wie die Melodien zu Tänzen entwickelt werden. Auch einige hübsche, im Stil der damaligen Zeit gehaltene Instrumentalstücke hat Austin als szenische Musik beigesteuert, kurz, die Bearbeitung ist mit ebensoviel Liebe wie Geist angefertigt.

Und mit dieser Musik hat also das alte Stück einen Riesenerfolg. Hunderttausende sind in den Besitz gesunder, kräftiger Melodien gelangt, wie denn auch die englische Hausmusik durch sie bereichert worden ist. Es geht demnach auch so, und wir werden uns in Deutschland hoffentlich nicht einbilden, daß Brechtsche Schlamm-Poesie und Weillsche Jazzsongs etwas Besseres seien als altes, bis heute frisch gebliebenes Volksgut. Wir glauben auch bestimmt, daß das Stück in einer derartigen Bearbeitung vollen Anklang in Deutschland gefunden hätte und vielleicht immer noch fände. Statt gesunder Kost ist ihm aber schlechter zeitgenössischer Ersatz geboten worden, der, statt zu nähren, entkräftet. Ist es möglich, in der Drei Groschen-Oper gesund und fröhlich zu lachen? Wer sich nicht abgestoßen fühlt und bald langweilt, grinst in sich hinein und feixt, ebenfalls ein Ersatz und was für einer. Bei dieser Gelegenheit sei auch noch ergänzend etwas beigefügt. Der Zufall wollte es, daß wir im Januar und Februar die sog. Künstlerspiele im ehemaligen Panorama von Leipzig besuchten. Diese leiten der Musiker Arno Fix mit einer stramm geschulten Kapelle und der bekannte Operettentenor Rudi Gfaller. Im Januar gab es eine Art hübscher Lokaloperette: „Von Probstheida bis zum Roßplatz“ mit Musik von Gfaller, im Februar Kölnischen Karneval (mit Büttenmarsch usw.), wozu man den Kölner Max Nonnenbruch als Narrenkönig, einen prächtigen deutschen Mann

voll warmen und geistigen Humors, verpflichtet hatte. In beiden Monatsveranstaltungen ging es nun nicht im geringsten modern zeitgenössisch zu, im Gegenteil sogar, aber es herrschte ein so gesunder Witz und Humor, daß die Zuhörer innerlich warm wurden und in angeregtester Weise mitmachten: Nichts von dem scheußlichen, undeutsch zersetzenden Geist, wie er sich bei Brecht-Weill breit macht, deren Drei Groschen-Oper, als höhere Kunst unmöglich, doch lediglich als Unterhaltung anzusehen ist. Wenn aber die Kunst auch den Zweck hat, gerade den besseren Menschen in uns lebendig zu machen, so wurde in diesen Künstlerspielen der Weg oft dazu gefunden.

Und nun noch etwas: Die Drei Groschen-Oper wird in städtischen oder staatlichen Theatern zur Aufführung gebracht. Wir sagen nun, ist's nicht eine Kulturschande, wenn die Städte selbst — wir wollen deutlich und offen sein — künstlerische Dirnendienste leisten, indem sie Stücke zur Aufführung bringen lassen, die, wenn überhaupt, an frei dastehende Theater gehören? Unter städtischer Hilfe werden die Massen zunächst demoralisiert, ziehen diese aber einmal die Folgerungen und setzen das Brechtsche Leitmotiv: „Erst das Fressen, dann die Moral" in die Tat um, dann macht man die bekannten dumm erstaunten Gesichter und sagt: So war's nicht gemeint! Ihr habt brave Staatsbürger zu sein! O Gott, o Gott, Ihr werdet doch uns nicht auffressen wollen! — Ja ja, es ist heute alles auf den Kopf gestellt: Städtische Theater pflegen niedrigste Kunst, auf sich angewiesene künstlerische Unternehmen aber halten sich nicht nur von allem Schmutz fern, sondern wenden sich sogar ausdrücklich — so faßte gerade auch Nonnenbruch seine hiesige Mission auf — an den inneren Menschen: Es ist ein nachdenkliches Kapitel, das der Drei Groschen-Oper und der behördlichen Kunstpflege! Wo man es nur anfaßt!

Mozart und die Kunst der Fuge

Als Mozart 1782 bei van Swieten in Wien Seb. Bach und Händel näher kennenlernte, „übersetzte" er, wie wir aus seinen damaligen Briefen an Vater Leopold wissen und wie es auf dem Autograph heißt, für die Hausmusiken bei ersterem eine Anzahl Bachscher Fugen für Streichquartett. Köchel führt unter Nr. 405 seines Mozart-Kataloges fünf vierstimmige Fugen aus dem „Wohltemperierten Klavier" an, die Mozart in dieser Weise bearbeitet hat. Das Autograph davon ist noch bei André in Offenbach vorhanden. Von sechs dreistimmigen Bachfugen, die mit aller Wahrscheinlichkeit gleichfalls Mozart für Streichinstrumente übertragen hat, berichtet erstmalig W. Rust im 9. Jahrgang der großen Bach-Ausgabe (1860) auf S. XXIV des Vorwortes. Von diesen sechs Fugen, mit vom Bearbeiter beigefügten Adagio-Einleitungen versehen, von welch letzteren Rust vier mit Recht Mozart zuschreibt, stammen drei ebenfalls aus dem „Wohltemperierten Klavier", je eine aus den Orgeltrios (Sonaten), aus den Klavierfugen von Wilh. Friedemann Bach (F-Moll) und, was gerade jetzt besonders beachtet werden dürfte, aus der „Kunst der Fuge" (Contrapunctus VIII), wovon Rust aber nichts erwähnt (vgl. meinen Aufsatz „Mozarts Verhältnis zu Seb. Bach" im 15. Heft der „Mitteilungen für die Mozart-Gemeinde in Berlin" — 1903 —, wo außer einem Faksimile aus K. V. 405 auch zwei der wertvollen Mozartschen Einleitungs-Adagios in Partitur mitgeteilt sind). Wyzewa und St. Foix führen in ihrem „Mozart" die vier Adagios als echt unter Nr. 400—403 des „Nouveau Classement" der Mozartwerke auf (Bd. II, S. 412). Die beiden übrigen Adagios sind J. S. Bachs Orgeltrios entnommen. Partiturabschriften dieser weder von Jahn noch Köchel erwähnten Fugentrios befinden sich in Wien (Gesellschaft der Musikfreunde) und Berlin (Staatsbibliothek); eine Kopie besitzt seit 1902 auch der Dresdner Mozart-Verein. Diese Arbeiten zeigen deutlich, daß sich Mozart, bevor er an die Schöpfung der großen C-Moll-Messe heranging, eifrig dem Studium Seb. Bachs gewidmet hat, was besonders die großen Chorfugen „Cum sancto spiritu" und „Osanna in excelsis" (achtstimmige Doppelchor-Fuge) der Messe erkennen lassen.

E. Lewicki.

Die Rettung der bürgerlichen Oper

Der stärkste Mann der deutschen Republik ist bekanntlich Klemperer, der die Staatsoper auf dem Platze der Republik befehligt. Er ruft nicht nur das gegenwärtige, sondern auch das letzte Jahrhundert in die Schranken, d. h. er geht ihm als Held ohnegleichen auch an den Kragen. Er tut dies zunächst als Geistesheld mit der tief sachlichen Überlegung: der heutige, eigentlich moderne Mensch kennt den Begriff Zeit als äußere Vergangenheit nicht mehr und steht somit dem Tiere, für das ebenfalls die Zeit nur als Gegenwart vorhanden ist, näher als dem gewöhnlichen Menschen, dem es sogar möglich sein soll, frühere Jahrhunderte mittelst sogenannter Kunstwerke zu verstehen. Dies vermöge seines bürgerlich geschulten Verstandes und Empindens. Unbedingt hat nun aber dem heutigen „Tier"-Menschen, der lediglich Gegenwart, unmittelbarster Ausdruck der heutigen Zeit ist, sein Recht zu werden. Am besten wäre es natürlich, man ließe alle einer menschlichen Vergangenheit entsprungene Kunst in der Versenkung verschwinden, was leider daran scheitert, daß die — tierische — Gegenwart nicht so recht imstande ist, tierische Gegenwartswerke zu schaffen, an denen gerade der tierische Gegenwartsmensch seine Gegenwartsfreude hat. So muß denn leider mit früherer Opernkunst paktiert werden. Und das geschieht dadurch, daß wir die störende und unverständliche Vergangenheit auslöschen und durch Gegenwart ersetzen. — Mit unerhörtem Scharfsinn wurde an diese Arbeit getreten: Fidelio, der fliegende Holländer und neuerdings Hoffmanns Erzählungen erschienen im Gewande der neuen Sachlichkeit, die letztgenannte Oper noch besonders neuzeitlich, als ihr der Dessauer Bauhausstil zugrunde gelegt wurde, an dem allerdings nicht einmal, weil zu unbequem — denn das Tier liebt Bequemlichkeit —, der heutige Mensch mit der Gegenwarts-Tierseele seine Freude haben soll. Da sitzen z. B. die Studenten in modernen Baskenmützen auf Dessauer Metallstühlen, Krespel trägt ein Monokel und in der venetianischen Szene sind die üppigen Lieggelegenheiten durch „Sanatoriums-Liegematten hygienisch" ersetzt usw.

Das alles ist nun sicher geistesgewaltig im höchsten Grade — immer von der „Tier"seele des Gegenwartsmenschen aus gesehen — und wir begreifen nicht, warum sich teilweise die Berliner Kritiker darüber aufregen konnten, so daß es sogar zu Eingaben an den preußischen Landtag kam. Denn, ein so gewaltiger Geist Klemperer auch ist, er hat doch außer acht gelassen, daß die Oper es nun auch einmal mit Musik zu tun hat und die Ansicht selbst bei Gegenwartsmenschen besteht, in der Oper sei schließlich die Musik die Hauptsache. Da wir uns nun, und wie man sehen wird, mit ausgezeichnetem Erfolg, in die heutige „Tier"-Mensch-Sachlichkeitsseele eingelebt haben, so machen wir allen Ernstes folgenden, noch viel geistesgewaltigeren Vorschlag: Die ganzen früheren Opern, soweit sie den heutigen Spielplan belästigen, sind nach den Grundsätzen der heutigen menschlichen Tierseele zu bearbeiten. Diese hat sich, mit Hilfe der Neger, am einheitlichsten und erfolgreichsten im Jazz und seinem Orchester Ausdruck verschafft. Und hier zeigt sich der Weg, Beethoven, Weber, Wagner usw. zu bearbeiten. Vor allem einmal: Weg mit dem vermaledeiten bürgerlichen Orchester, das in seiner Üppigkeit ja lediglich dem satten bourgeois-Geschmack entsprang. Statt dessen her mit dem Jazzorchester für Fidelio, Tristan usw., da wollen wir dann sehen, ob die Seele der bürgerlichen Kanaille nicht wenigstens zur Hälfte ins proletarische Fegefeuer springt. Aber auch die andere Hälfte muß daran glauben. Die Musik dieser bürgerlichen Komponisten muß nach den Grundsätzen des Jazz bearbeitet werden, was um so leichter geht, als die Jazzkomponisten hierin bereits mehrjährige Erfahrung besitzen. Wo es durchaus, bei besonders getragenen melodiösen Einfällen, nicht gehen will, greife man zu Niggersongs, vielleicht z. B. bei „Sink hernieder". Hingegen glauben wir, daß der Kanon im Fidelio sich ausgezeichnet verjazzen läßt. Hier also hat man anzusetzen, wenn die frühere Oper für den heutigen Menschen gerettet werden will, erst dann sind wir groß, gewaltig, unüberwinolich, unsterblich — für einen Tag!

So sehen Sie, gewaltiger Meisterdenker Klemperer, daß Sie uns gegenüber — Bescheidenheit ist ja eine bürgerliche Tugend — schließlich doch nur ein Stümper sind. Die gewaltigen Gegenwartsprobleme packen wir denn doch ganz anders beim Wickel!

Epochemachende Erfindung!

Aus Dalldorf b. Berlin kommt die Nachricht, daß es Herrn Prof. Berksöhn gelungen ist, eine sogenannte Komponier-Maschine zu erfinden, mit der Jedermann ohne Vorkenntnisse „Moderne atonale Musikstücke" drucken kann. Die Sache sei an sich sehr einfach, behaupten Eingeweihte, so kompliziert die Maschine auch konstruiert sei. Man zerschneidet eine Sonate von Corelli, Vivaldi usw. in kleine Stückchen, stopft diese in die Öffnung der einer Wurstmaschine nicht unähnlichen Erfindung, dreht am Hebel einigemale und heraus kommt fertig gedruckt ein modernes Musikstück für Piano oder je nachdem man einige Schrauben anzieht, evtl. lockert, auch für großes bzw. kleines Orchester.

Die ersten Versuche waren Überraschungen, sagen wir fabelhaft. Eine Fuge von Charri-Varri aus dem 15. Jahrhundert wurde in tausende kleine Fetzen zerschnitten und in die Öffnung gepreßt. Prof. Berksöhn drehte höchst eigenhändig den Hebel. Ein atonales Musik-Stück für Piano, betitelt „Die Nähmaschine", wurde geboren.

Der anwesende berühmte Pianist Herr Prdjewiloskywitsch spielte es sofort meisterhaft, sodaß die Zuhörer entzückt waren ob der herrlichen Dissonanzen. Allerdings ein kleiner Fehler hatte sich im Druck doch eingeschlichen, ein CDur-Dreiklang, der von Herrn Prof. Berksöhn sofort in den so beliebten chromat. Quartklang (c cis d dis e f fis) geändert wurde. Als Herr Prdjewiliwskywitsch die verbesserte Stelle zu Gehör brachte, da setzte ein Sturm der Begeisterung ein, wie ihn Dalldorf seit langem nicht erlebt hatte.

Als sich der Sturm gelegt, wurde Liszts Inferno durch die Maschine getrieben. Doch sonderbar, es kam ein Kübel voll verminderter Septimen-Akkorde heraus, welcher von Herrn Prof. mit teuflischem Lachen zur Seite gestellt wurde. Eine sehr nette Überraschung gab ein uraltes, vor Christi Geburt komp. Klagelied: „Am Jordan" für engl. Horn. Als es aus der Maschine kam, war es ein Fox-trot, betitelt „Don't cry Baby" (Weine nicht, Kind).

Soweit wäre nun alles in Ordnung gewesen, bis man zu Werken von Beethoven, Schubert, Wagner und Verdi griff. Man drehte Verdis „Aida" dreimal durch und immer wieder kam „Aida" heraus. Das gleiche Ergebnis mit je einer Sinfonie von Beethoven, Schubert, ebenso Wagners Meistersingern.

Herr Berksöhn entschuldigte sich, daß noch nicht alles ganz perfekt sei, aber das werde geändert werden. Nun griff er aber zu einem atonalen Musikstück von Schwüntlör und siehe da, ein Wunder der Technik! Heraus kam ein Scheck über tausend Mark auf den Namen eines bekannten Orchesterdirigenten lautend!

Bis 1. April hofft Herr Prof. Berksöhn die Maschine für den Handel fertig zu haben, womit einem dringenden Bedürfnis Rechnung getragen wäre.

Anmerkung der Schriftleitung: Der Artikel stammt von einem deutschen Musiker in Habanna auf Cuba, dem ein guter, deutscher Humor weniger ausgegangen zu sein scheint wie vielen ansässigen deutchen Musikern.

Bülow-Anekdote

Hans von Bülow war bekanntlich ein starker Zigarettenraucher. Die Künstlerzimmer der Konzertsäle, in denen Bülow auftrat, waren nur für ganz tabakfeste Naturen ein erträglicher Aufenthalt und die vielen Damen, die den großen Dirigenten anzuhimmeln pflegten, machten gewöhnlich schon an der Schwelle des Künstlerzimmers halt, sobald ihnen die Rauchwolken entgegenschlugen. Als eines Abends eine besonders tapfere Verehrerin bis zu dem Meister vorgedrungen war und unter Schlucken und Augenreiben den Rauch mit den Händen abwehrte, hörte Bülow sie bittend sagen: „Bedenken Sie denn nicht, Meister, daß dieses viele Rauchen Ihre Gesundheit schädigen muß?" „Viel? Ich rauche doch nicht viel?" wunderte sich Bülow. „Mein halbes Leben verschlafe ich, die andere Hälfte verbringe ich in den Konzertsälen und beim Spielen oder Dirigieren hat mich noch kein Mensch rauchen gesehen, die übrige Zeit rauche ich und vertreibe mir damit die Sorgen, die Mücken und was sonst im Leben noch lästig ist." Damit blies er der Dame eine dicke Wolke ins Gesicht und wandte ihr den Rücken.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Rusalka", Oper von Dvořák (Stuttgart, reichsdeutsche Urauff.).

„Die Sizilianische Vesper", Oper von Verdi, deutsche Übersetzung von Gian Bundi (Ebenda, deutsche Urauff.)

„Das Wunder der heiligen Cäcilia", dramat. Oper in 3 Akten von Gustav Großmann, Text von Kurt Böhmer (Stettin).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der gefangene Vogel", Kurzoper von Hans Chemin-Petit, Text von Karla Höcker (Duisburg).

„Salambo", Tanzdrama nach dem bekannten Roman Flauberts von L. Kieselhausen, Musik von Heinz Tiessen (Ebenda).

„Le preziose ridicole" (Die lächerlichen Blaustrümpfe), Kom. Oper in einem Akt nach Molière von Felice Lattuada (Scala, Mailand).

„Der Gaukler und das Klingelspiel (Li-Shan-Pe)", Pantomime für Musik von Hermann Erdlen (Hamburger Stadttheater unter Leitung des Komponisten).

„Der Tenor", Kom. Oper in 3 Akten von E. von Dohnányi (Nürnberg).

„Das ewig Weibliche" Spieloper in 3 Akten von Gustav Drechsel, Text von T. Laska (Ingolstadt). — Handlung amüsant. Der eigentliche Wert aber liegt in der überaus reizvoll und klug erdachten Musik. Trotz Anklängen an Wagner und Bizet große Originalität in der Erfindung (München N. N.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Artur Rösel: Bratschenkonzert op. 36 (Weimar, unter Leitung des Komponisten — Solist: Herwarth Koerber).

Julius Klaas: Sonate für Viola u. Klavier op. 36 (Darmstadt, Solobratschist Horn und der Komponist).

Walter Rau: Sonate für 2 Violinen (Chemnitz, die Konzertmeister Bobell u. Otto in einem Konzert der städt. Kammermusikvereinigung).

Rich. Fricke: „Die Ketzertaufe", Ballade für Solost., Männerchor und großes Orchester (Dresden, Gesangverein der Staatseisenbahnbeamten unter Leitung des Komponisten).

Kurt Weill: Kleine Dreigroschensuite aus der Dreigroschenoper (Berlin, unter GMD. Klemperer).

Hermann Grabner: Kammerkantate op. 18, Max Butting: Sinfonie op. 31, Joh. Müller: Klavierkonzert (Königsberg unter H. Scherchen). Der Bericht über die genannten Werke folgt im nächsten Heft.

P. A. Pisk: Partita für Orchester (Gelsenkirchen, unter P. Belker).

Ph. Jarnach: Vorspiel für großes Orchester (Köln, Gürzenich).

H. Fährmann: „Heimkehr", ein Bild des Menschenlebens für Chor, Soli, Orchester und Orgel (Johanneskirche in Meißen).

Ernst Reinstein: Liederreihe „Aus Abend und Nacht" für Singst., Streichorchester und 9 Blasinstrumente (Zittau, Konzert des Orpheus mit dem Philh. Orchester, Dresden. Solist: A. Kase).

Alfred Huth, Sinfonie Nr. 1 (Die Nordschleswigsche) op. 28 (Flensburg, städt. Orchester unter MD. Kurt Barth).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Das Ereignis der letzten Gewandhauskonzerte war in gewisser Beziehung die Aufführung von Händels Messias unter Karl Straube, der, von Chrysander völlig Abstand nehmend, zur Originalform zurückgriff und das einzig dastehende Werk fast ungestrichen gab. Das letztere ist nun für gewöhnliche Konzertaufführungen und bei einem Publikum, das an höchstens zweistündige Orchesterkonzerte gewöhnt ist, denn doch nicht zu empfehlen. Im Grunde genommen stünden wir, von der originalen Orchesterbesetzung abgesehen, eigentlich wieder da, wo man vor Chrysanders Eingreifen stand, denn die Aufführung nahm auch Abstand von allen Kadenzen sowie der Einfügung der damaligen Gesangsmanieren. So weit möchten wir die „Purifizierung" denn doch nicht getrieben wünschen, ein so schwieriges Kapitel vor allem die Kadenzen auch sind. Als solche war die Aufführung ausgezeichnet, wenn auch in der Erfassung ungleich. Das Ouvertüren-Allegro verliert von seiner streitbaren Festigkeit, wenn es fast stürmich genommen wird, während eine Arie wie „Erwach" an Schlagkraft durch Gemächlichkeit einbüßt. An Phantasiekraft standen Sätze wie die „Dunkel"-arie, „O schaut", „Er trauete" hinter dem zurück, was früher etwa gehört werden konnte, während anderes, wie die Geißelung stärkste Eindrücke hinterließ, zumal die Solisten, voran Fr. Leonard und Hr. Bockelmann, aber auch Fr. Adam und Hr. Kohmann, vortrefflich waren. Im 19. Konzert machte B. Walter mit dem neuen Koloraturstern M. Perras bekannt, tatsächlich etwas Außerordentliches; er selbst romantisierte ein Vivaldisches Dmoll-Konzert aber derart, daß man geradezu entwaffnet wurde. Dann gab es noch außer einem entzückenden Jugend-Mozart (Divertimento, K. V. 287) einen großen Teil aus der Orchestersuite aus „Bürger und Edelmann" von Strauß, die überaus gefiel, vor allem aber zeigen kann, daß das Kammerorchester nicht auf dem Boden der

modernen Musik zu entstehen brauchte, um eben da zu sein. Traditionsgemäß schloß dann Walter die Gewandhaussaison mit Beethovens Neunter ab und zwar in einer ungemein klaren, sorgsam abgewogenen Aufführung, der zwar etwas die Dämonie fehlte, die als Ganzes aber auf besonderer Höhe stand. Trotz erster Gesangskräfte ließ das Solisten-Ensemble verschiedene Wünsche offen.

Die Gewandhausdirektion gibt bekannt, daß es ihr darum zu tun sei, für nächsten Winter wieder einen Dirigenten für alle Konzerte zu erhalten. Sie dürfte eine Wahl auch bereits getroffen haben, hält aber mit der Bekanntgabe in kluger Weise noch zurück. Darin versah es die Leitung der Philharmonischen Konzerte, die ebenfalls eine einheitliche Leitung ihrer Konzerte angestrebt hatte, ihre Arbeit aber durch das Dazwischentreten der Presse vereitelt sieht. Denn, fast verwunderlicherweise, hatte diese Wahl Dr. Göhler angenommen, verwunderlich deshalb, weil die hiesige Presse und auch sonstige Verhältnisse derart sind, daß ein charaktervoller Künstler, der die Presse nicht höher als ihrem inneren Werte entsprechend einschätzt, sofort Widerstand findet. Dieser setzte auch ohne weiteres ein und da zudem Günther Ramin bekanntgegeben, daß er Leipzig vielleicht verlasse, so war noch ein besonderer Grund gefunden, der Leitung der Philharmonischen Konzerte entgegenzutreten. Die mit einer Summe an diesen beteiligte Stadt sekundierte, Ergebnis ist folgendes: Laber, der hier beliebt war, im Hinblick auf eine einheitliche Leitung aber zurückgetreten war, ist für die Gesellschaft verloren, voraussichtlich und konsequenterweise auch Scherchen, der entweder sämtliche Konzerte leiten oder verzichten wollte, fest ist vorläufig nur, daß Ramin die Hälfte der Konzerte leiten wird, d. h. ein außerordentlicher Organist, der aber als Orchesterdirigent ein noch ganz unbeschriebenes Blatt ist. In Leipzig, das anderweitig möglichst den berühmtesten Dirigenten haben möchte, weiß man eben nicht mehr, was zu einem durchgebildeten Orchesterdirigenten gehört, ein Bild beneidenswerter Hilflosigkeit. So weit ist man nun eben hier gekommen, und man wundert sich auch gar nicht mehr. Wen die Götter stürzen wollen, dem geben sie die entsprechende Presse.

Wie sehr Leipzig seinen Ruf als Musikstadt eingebüßt hat, erkennt man vor allem auch an dem Fehlen bedeutsamer Solistenkonzerte, deren Zahl auch sonst fast erschreckend abgenommen hat. Nicht nur hinter Städten wie Dresden, das früher bedeutend weniger Solistenkonzerte als Leipzig hatte, ist dieses zurückgeblieben, sondern auch hinter regsameren mittleren Städten. Es kommt jetzt mitten in der Saison vor, daß nur etwa zwei Solistenkonzerte in der Woche stattfinden, in Berlin täglich bis zu sechs und sieben. Sic transit etc.

So ist von wichtigeren Konzerten fast so gut wie nichts zu berichten. Das Wiener Streichquartett fand den Weg in den sehr mäßig besetzten Konservatoriumssaal, spielte hier unsterbliche Wienermusik, nämlich das A-Moll-Quartett von Brahms, und vor allem das Schubertsche in D-Moll — dazwischen noch Ravels Klaviertrio mit Hella Mandelbrot —, anderen Tags im Rundfunk totgeborene neue Wiener Musik von A. Berg und Zemlinsky. Diesen doch tüchtig angegrauten Komponisten hinter der modernen Musik herlaufen zu sehen wie ein Gigerl auf der Straße hinter einer Dame, wäre ein Bild für Götter, wenn man sich nicht der Gattung Homo sapiens schämen müßte. Die Wiener spielen klanglich geradezu unvergleichlich, allerdings geradezu sybaritisch, ihr Zusammenspiel — auswendig! — ist nicht zu überbieten. Im Pauliner-Konzert unter Prof. Brandes führte Hans Stieber seine talentierten Schelmenweisen Till Eulenspiegels für Tenor und Orchester auf, so daß seiner Eulenspiegel-Oper mit Teilnahme entgegengesehen werden darf. Von den beiden neuen Liedern E. Reinsteins, die Kase mit anderen trefflich sang, ist das erste, Säerspruch von C. F. Meyer, vor allem im ersten Teil, so etwas wie ein heiliger Wurf. Fr. Wüllners von Lendvai ausgegrabener 98. Psalm entging mir leider, im übrigen gab es noch etwas Berger und den Rinaldo von Brahms, gut, wenn auch nicht überwältigend. A. H.

Im 9. Philharmon. Konzert rückte Herm. Scherchen mit einem russischen Programm an: Moussorgskis genialischem, aber ziemlich äußerlichem Programmstück „Eine Nacht auf dem Kahlen Berge“, Borodins Polowetzer Tänzen aus „Fürst Igor“, die auch ohne Chor kraft ihrer feurigen Rhythmik und Melodik zündende Wirkung haben und Rachmaninoffs ausgedehntem 3. Klavierkonzert in D-moll, einem stark unter internationalen Einflüssen stehenden, klaviertechnisch aber ganz eminenten Werk, mit dem sich der ausgezeichnete Leipziger Pianist Hans Beltz einen geradezu tosenden Beifall erspielte. Schade, daß das durch seine Intensität immer wieder fesselnde Konzert im Finale ziemlich auseinanderfällt. Eine Neuheit: Tänze und Lieder des Ghetto op. 12 von dem 1899 in Lodz geborenen, eine national-jüdische Richtung vertretenden A. Weprik erwies sich als virtuose, aber hohle Nachahmung Strawinskyscher Naturalismen. — Im nächsten Konzert brachte Max Ludwig Bruckners Neunte und Te Deum, letzteres vom Riedelverein und den mitwirkenden Solisten (Charl. Schrader, Meta Jung-Steinbrück, Paul Beinert, Franz Schmidt) musikalisch ausgezeichnet wiedergegeben, doch fehlte es, namentlich am Anfang, etwas an elementarer, mitreißender Kraft. Die Wiedergabe der Sinfonie blieb trotz schöner Partien problematisch, nicht

zum wenigsten durch das Mißverhältnis zwischen Bläsern und Streichern. Bruckners Werke verlangen nun einmal den satten Klang eines großen Streichkörpers, auch deshalb, um den Bläsern ein ruhiges, breites, bis zum forte sich steigendes Musizieren zu ermöglichen. Das fortwährende Zurückdämmenmüssen, dem dann an den Höhepunkten förmliche Bläserexplosionen folgen, bringt viel ungewollte Unruhe mit sich. Ludwigs bei alledem sehr tüchtige Leistung wurde lebhaft anerkannt. — Zwei bemerkenswerte Chorkonzerte seien anschließend genannt. Günther Ramin brachte mit dem Lehrergesangverein ältere und neue Chormusik (Volkmann, Cornelius, Schumann, Lendvai, Nagler, A. Mendelssohn), von der besonders Cornelius' sehr schwieriges Reiterlied (8st.) und „Der alte Soldat" (9st.) genannt seien. So wundervoll musikalisch letzteres Werk ist, der Text ist von Cornelius doch mißverstanden worden. Was Cornelius gibt, ist etwa ein in sehnsuchtsvolle Exstase geratender Mönch, nicht aber der Eichendorffsche alte Soldat, in dessen Todesfantasie noch seine Landsknechtsnatur auf großartige Weise durchbricht. Zwei uraufgeführte Chöre von Lendvai (op. 44 Nr. 1 u. 2) fehlt es bei bekannter trefflicher Arbeit doch an jener überzeugenden Melodik, wie sie in dem schlagkräftigen dritten Chor „Ahoi" vorhanden ist. Den Vogel schoß der — abgesehen von einigen unsicheren Einsätzen — ausgezeichnet singende Chorverein aber mit Schumanns kanonischem Ritornell „Die Rose stand im Tau" ab. Ein hier noch unbekannter guter Pianist, Rich. Laugs, spielte Regers etwas umständliche Telemann-Variationen und Schumanns C-dur Toccata. — Das andere Chorkonzert, ein Meßkonzert der Thomaner unter Karl Straube und Orgelmitwirkung Ramins brachte Meister des 16. und 17. Jahrh., darunter als Hauptstücke den großen 3. Bußpsalm von Orlandus Lassus und Buxtehudes bisher unbekannte, von Prof. Gurlitt unlängst herausgegebene 5st. Missa brevis. Trotz der schönen eindringlichen Wiedergabe dürften die Meßbesucher an diesen Werken kaum sonderliche Freude gehabt haben, muß doch selbst ein Kenner dieser alten Musik den Psalm von Lassus mehrmals gehört haben, wenn sich ihm das allerdings großartige, aber zunächst ganz verborgene innere Leben dieses Werkes erschließen soll. Welch ergreifende Melancholie eines großen Menschen und welch innere Gesichte etwa bei der Rede von den Widersachern! Anders bei Buxtehudes Missa, in der die angewandte mittelalterliche Chortechnik schon stark erstarrt ist und, als solche mit den Augen des 17. Jahrh. gesehen, des Generalbasses kaum entraten kann. Der eigentliche Buxtehude tritt aber in diesem tüchtigen Singewerk nicht in Erscheinung.

An Kammer- und Solistenkonzerten herrschte kein Reichtum. Vom Dresdener Streichquartett hörten wir in fein kultivierter Wiedergabe Mendelssohns famoses Quartett in Es-dur op. 12, auf dem noch der Tau morgenfrischer Romantik ruht, weniger einheitlich gelang Beethovens F-moll op. 95. Eine sehr sympathische Leistung war nach anfänglicher Enttäuschung Fanny Weilands Chopinabend und Viola Mitchell (Violine), eine Schülerin von Ysaye, zeigte in einem gemischten Programm (Mozart, Brahms, Ysaye, Scott, de Falla, Rovel u. a.) ihr von geschmackvoller Musikalität beseeltes, wohlgegründetes Können. Einen kleinen intimen, mehr für Hausmusiken geeigneten, aber hübschen und sorgsam durchgebildeten Sopran hat die Laßner-Schülerin Alice Haessler-Blüthner, die unter Mitwirkung Fritz Weitzmanns feinsinnig Lieder von Brahms, Schumann und Hugo Wolf vortrug. Endlich ist das tüchtige Faßbaender-Rohr-Trio (Dr. H. Rohr [Kl.], Hedwig und Ludwig Faßbaender [Viol. und Cello]) zu erwähnen, von dem wir ein ganz herrlich klingendes C-moll-Konzert von Rameau in der im Steingräber-Verlag erschienenen Rehbergschen Bearb. (ursprüngl. Gamben-Konzerte) sowie ein heute etwas überholtes aber der guten neuromantischen Schule angehörendes A-dur-Trio von dem 1921 † Peter Faßbaender hörten. Die Violinistin spielte leider ziemlich farb- und temperamentlos. Vor etwa 10 Jahren hörten wir sie besser. Wilh. Weismann.

Die im Februarheft S. 102 unten besprochene Rundfunkaufführung der Suite von Ambrosius war keine Uraufführung. Dieselbe brachte s. Z. das Arbeiterkammerorchester unter B. Licht.

Motette in der Thomaskirche:

25. Jan. Frescobaldi: Canzona in sesto tono. — Palestrina „Sicut cervus" (4st.), Orlando di Lasso: „Dixit Joseph" und „Quam benignus" (5st.)

1. Febr. N. Bruhns: Präl. und Fuge e moll — di Lasso: „Quam benignus" und aus dem 3. Bußpsalm.

8. Febr. Bach: Choralbearb. a) Kyrie, Gott, b) Christo, c) Kyrie, Gott, Heil. Geist. — di Lasso: 1. Bußpsalm.

15. Febr. Frescobaldi: Capriccio sopra ut, re, mi, fa, sol. — J. Eccard: O Lamm Gottes (5st.), di Lasso: 2. Bußpsalm.

1. März. C. Merulo: Toccata del decimo tono — Dulichius „Christus humiliavit" (8st.), di Lasso: 3. Bußpsalm.

BRAUNSCHWEIG. Hoffnungsvoller als je sah man nach dem vielversprechenden Anfang dem Verlauf der Spielzeit entgegen, denn unter der zielbewußten Führung Ludwig Neubecks verschmolzen die neuen Mitglieder rasch mit dem bewährten Stamm. KM. Klaus Nettstraeter und Chordirektor Berthold Sander, der auch Spielopern dirigiert, fanden sich rasch in die hiesigen Verhältnisse. Der Spielplan erweiterte sich und die Vorzüge der Wiedergabe entsprachen der Zahl der neuen oder aufgefrischten Werke. Die Leistungen

wurden sogar vom Auslande anerkannt. Auf der Durchreise hatte ein Däne zufällig Händels „König Porus" in der Bearbeitung von H. Dütschke gehört und bewirkte nach seiner Heimkehr eine Einladung zu zweimaligem Gastspiele in Kopenhagen. Die Braunschweiger waren die erste dortige deutsche Operngesellschaft nach dem Weltkriege. Sie wurden überall aufs freundlichste aufgenommen. Die Kritik sprach sich sehr schmeichelhaft über das Gastspiel aus. Unmittelbar nach der deutschen Uraufführung von „Sly" in Dresden kam Wolf-Ferrari hierher, überzeugte sich von der zwingenden Größe der Wiedergabe unter Oberspielleiter Max Haas und KM. L. Leschetizky. Ein Gastspiel von Helene Wildbrunn als Isolde bewies, daß unsre Kräfte mit der bekannten Wienerin einen Vergleich sehr gut aushalten. Die Neuinszenierung des „Nibelungenringes" durch L. Neubeck bedeutet eine Großtat, Beethovens Geburtstag wurde durch eine würdige Wiedergabe von „Fidelio" gefeiert.

J. Offenbach war durch „Die Verlobung bei der Laterne", „Der Ehemann vor der Tür" und „Die verwandelte Katze" vertreten, „Die Fledermaus" und Adams „Nürnberger Puppe" hatten mehr Erfolg als die Einakter „Hin und zurück" von Hindemith, „Der Zar läßt sich photographieren" von C. Weill und „Eine Stunde Spanien" von Debussy, die als Eintagsfliegen rasch von der Bildfläsche verschwanden. Als Weihnachtsgabe bot man der Jugend die Uraufführung des Märchens „Das verlorene Spielzeug" von unserem bekannten Operndramaturgen Alexander Schettler mit höchst ansprechender Musik von R. Hartung, den Erwachsenen „Hänsel und Gretel".

Da unser Licht nicht unter einem Scheffel, sondern auf hohem Leuchter stand, wurden uns verschiedene gute Kräfte wegverpflichtet. Wie ein Blitz aus heiterm Himmel aber schlug die Nachricht ein, daß die Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G.-Leipzig den Prof. Dr. Neubeck einstimmig in den Vorstand berufen hatte. Nach Abschluß der hiesigen vierjährigen Tätigkeit muß die Bedeutung des Intendanten für das Landestheater zusammenfassend gewürdigt werden.

Die 4 ersten Reihenkonzerte wurden von K. Nettstraeter, L. Leschetizki, Abendroth, Blech geleitet; Solisten derselben waren P. Hindemith, der sein Bratschenkonzert spielte, aber weniger Erfolg als A. Hoehn (Tschaikowsky: Klavierkonzert b-moll) und Lubka Kolessa (Liszt, es-dur) hatte. Hervorragende Leistungen boten auch Konzertmeister Rudolf Sinramm und Solocellist Hans Serfling in Brahms Doppelkonzert (op. 102). Wichtig war auch das Konzert zur Feier des 75jährigen Bestehens der Witwen- und Waisenkasse der Landestheaterkapelle, die s. Z. Hektor Berlioz aus Dankbarkeit für die vorzügliche Wiedergabe seiner Werke dadurch begründete, daß er die gesamte Einnahme eines Konzerts für diesen wohltätigen Zweck bestimmte. Vor dem Kriege war das Kapital auf ca. 400000 M angewachsen, ist aber infolge der Inflation natürlich zusammengeschmolzen. Ernst Stier.

BREMEN. Mit Beginn des Konzertwinters 1928/29 ist der akustisch wohlgelungene und architektonisch glänzende, vornehm ausgestattete Saalbau, genannt „Glocke", von der Domgemeinde der Öffentlichkeit übergeben worden. Er soll eine Pflegstätte der Wissenschaften und edlen Künste sein. Für das Eröffnungskonzert der Philharmonie hatte GM. Wendel ein etwas buntes Programm aufgestellt (Beethoven 7. Sinf., Bach, Sanktus a. d. H-Moll-Messe, Wagner, Festwiese), das aber durch den Zweck der Sache entschuldigt ist. Die folgenden Konzerte wandelten in den Bahnen der Klassik unter starker Betonung Schuberts (Sinf. C-Dur, H-Moll, Messe in Es-Dur usw.). Eine Erstaufführung sei registriert: Strawinsky-Pergolesi: Pulcinella-Suite. Das Witzige dieses Werkes (manche nennen es Karrikatur, und Kundige wollen wissen, daß seit der Uraufführung dieses Werkes Pergolesi im Grabe mit dem Rücken nach oben liegt) kam infolge der etwas zähflüssigen Blechbläser nicht recht zur Geltung. Bruckners 7. Sinfonie bildete den Höhepunkt. Die Solisten dieser Konzerte standen auf achtbarer Stufe, und GM. Wendel erntete für seine vornehme Interpretationskunst viel Beifall. Die Kammermusiken der Philharmonie sind in diesem Winter ausschließlich Schubert gewidmet. Den Reigen eröffnete das Wendling-Quartett unter Zuziehung hiesiger Kammermusiker mit Schuberts Quintett op. 163 und Oktett op. 166, ein Gottesdienst der Kunst, und Lotte Leonard sang Schubertlieder in Vollendung.

Besonders reizvolle Werke brachte der Instrumental-Verein in seinem Orchesterkonzert und seiner Kammermusik. Friedrich der Große war mit seiner köstlichen D-Dur-Sinfonie, J. Weiland (1654) mit einer Kantate für Sopran und Streicher und Ph. Telemann mit der amüsanten Don-Quichote-Suite vertreten. Ein Streichquartett Fr. Xaver Richters, ein Cembalokonzert Chr. Bachs und ein Trio Buxtehudes (alle Werke erstmalig in Bremen) kamen mit dem ganzen Zauber dieser genialen Schöpfungen zu Gehör. Alter Musik huldigte auch ein Konzert des Domchors unter Prof. Nößler, das anläßlich der 400jährigen Gründungsfeier unseres humanistischen Gymnasiums stattfand, Es führte die Hörer von Josquin de Près (1521 †) über M. Praetorius, J. Eccard, M. Weckmann, I. A. Reinken zu J. S. Bach.

Unter den zahlreichen Solistenkonzerten stach ein Liederabend der grundmusikalischen Käthe

Plack-Borjes mit einem nicht alltäglichen Programm hervor. Lieder von J. Marx, darunter die mythologische Szene „Pan trauert um Syrinx" mit obl. Flöte (erstmalig in Bremen) und die Liedsinfonie von Schadewitz für Sopran, Flöte, Bratsche, Horn und Klavier waren Leckerbissen in der trefflichen Form, in der sie dargestellt wurden. Willi Niggelings Klavierspiel ließ Musik der Modernen erklingen. Seine überaus plastisch gestaltende Art kam in Sonderheit der konzentrisch gefaßten Suite von Hanspeter Suhr (München) und den packenden Variationen über: „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod" von Max Rüdli (Bern) zugute.

Der Spielplan der Oper litt unter der vom Orchester über Bremen verhängten, seit wenig Wochen aber aufgehobenen Sperre. Was in der Oper künstlerisch geschah, wurde bereits berichtet.

Dr. Kratzi.

DRESDEN. In der Oper gab es nur einen bemerkenswerten Abend. Den der Erstaufführung von Pfitzners „Der arme Heinrich". Man hatte bisher nur sein Christelflein und seinen Palestrina hier kennengelernt. Pfitzner leitete als Gast der Staatsoper sein Werk und die Aufführung konnte zugleich als eine Ehrung zu seinem 60. Geburtstag (5. Mai) gelten. Ebenso wie die Morgenfeier im Schauspielhaus, die außer dem Cis-moll-Quartett, vom Jan Dahmen-Quartett gespielt, noch Lieder von ihm brachte, die Maria Rajdl sang, auch ein Gast der Staatsoper. Pfitzner begleitete selbst am Klavier. — Die Aufführung des Armen Heinrich fand bemerkenswerterweise ein nur schwach besetztes Haus und das übliche Premieren-Publikum glänzte durch Abwesenheit! Was nicht verwunderlich ist bei der Bekenntnistreue des Meisters zur deutschen Kunst. — Das Werk kommt natürlich, nachdem man schon Christelflein und vor allem Palestrina kennenlernte, etwas verspätet hierher und es steht als Erstling seines Schöpfers noch besonders im Banne der Vorbildschaft Wagners. Aber einen Wesenszug konnte man in Pfitzners Musik auch in ihm nicht übersehen, das deutsche Gemüt, das aus ihr spricht. Und es bleibt nur bedauerlich, daß der Schlußakt gegen das Vorangegangene um des in der Legende begründeten Fehlens eines dramatischen Konflikts willen merklich abfällt. Die Aufführung wurde nur durch die Berufung von zwei Leipziger Gästen (Fanny Cleve und Max Spilker) ermöglicht. —

O. Schmid.

In einem Konzert des Gesangvereins der Staatseisenbahnbeamten brachte dessen Leiter, der Chormeister und MD. Rich. Fricke, sein Chorwerk die Ketzerstrafe (op. 95) zur Uraufführung. Der Text vom Prinzen Emil von Schönaich-Carolath feiert in Balladenform die Rettung eines jungen als Ketzerin verfolgten Mädchens aus Todesgefahr durch einen deutschen Rittersmann und regte die schöpferische Phantasie des Komponisten in erfreulicher Weise an. Das Werk für Männerchor, Solostimmen und Orchester gesetzt, zeigt die volle Vertrautheit Frickes mit der gesanglichen Führung der Stimmen wie nebenher auch einen bemerkenswert entwickelten Sinn für tonmalerische Effekte in der Orchestration. Da es ihm nicht an dramatischer Spannung gebricht, verfehlt es auch seine Wirkung nicht. O. Sch.

ELBERFELD. Uraufführung: Heinrich Kaminski, Werk für Streichorchester. Bearbeitung des Streichquintetts fis moll von Reinhard Schwarz.

Wenn dieses neue Werk Kaminskis auch an die himmlische Länge Schubertscher Kompositionen erinnert, — die Aufführung dauerte etwa 50 Minuten — so bedeutet es für unsere Literatur doch einen Gewinn. Keiner der 4 Sätze läßt die ursprüngliche Erfindungskraft vermissen und ist reich an musikalischen Schönheiten mannigfaltigster Art. Abhold aller Programmusik, wurzelt Kaminskis Kunst letzten Endes in dem Wesen und Wirken eines S. Bach und J. Brahms. Die klassischen Instrumentalformen erfahren eine wesentliche Erweiterung. Jeder der 4 Sätze hat seine besondere Prägung. Das Adagio zeigt choralartigen Grundzug Ein orgelartiger Zug voller Innigkeit und Weichheit liegt über dem Andante. Eine innere dramatische Steigerung, ohne äußere Aufdringlichkeit, atmet das Allegro grazioso. Ganz im klassischen Vorbilde gehalten ist die klar gebaute, harmonisch klingende Fuge. Von überirdischem Klangzauber sind die Partien des Soloquartetts. — Dank einer sorgfältig vorbereiteten und trefflichen Aufführung des städt. Orchesters unter GMD. Hoeßlin hatte das neue Werk, welches durch angemessene Kürzungen nur gewinnen würde, bei uns in Elberfeld und wenige Tage später in Barmen einen von keiner Seite her bestrittenen Erfolg. H. Oehlerking.

ESSEN. Der Beginn der winterlichen Konzertzeit stand noch unter dem Prinzip der Schubertehrung. So brachten die städt. Konzerte die Ouvertüre zu „Freunde von Salamanka", Zwischenakt- und Ballettmusik aus „Rosamunde". Die städt. Bühnen feierten Sch. in vier Abenden, von denen die szenische Aufführung des „Lazarus" in den Ausstellungshallen das größte Interesse beanspruchte, aber klar zur Erkenntnis brachte, daß Schubert nicht der Mann des großen Raumes, der Masse und und solcher Dramatik ist. — Recht Eindruckvolles bot der Kruppsche Bildungsverein unter seinem neuen Dirigenten O. Helm mit dem „Stabat mater", der Cantate „Frühlingsmorgen" und „Mirjams Siegesgesang". Nicht zuletzt sei noch der kleinen Veranstaltungen und besonders

der Schulen gedacht, die mit viel Liebe und beachtenswerten Leistungen Schubert ihre Kränze flochten. Die Schubertwelle hat so auch unsere Jugend erfaßt, nicht nur im Unterricht, sondern auch im praktischen Musizieren, ihr und der deutschen Musik zu Nutz und Frommen. — Die übrigen städt. Konzerte brachten in der Hauptsache altes Kulturgut. M. Fiedlers Einstellung zu den drei großen B-Sinfonikern ist so bekannt, daß Worte darüber nicht mehr am Platze sind. Von dem Taktstock dieses greisen Meisters ohne Titel geht immer noch ein so verjüngender Zauber aus, daß alle die verstummen müssen, die gern einem jüngeren Führer Platz schaffen möchten. Ein Glück, daß das abstempelnde Altersgesetz auf ihn keine Anwendung finden kann. Von Konzert zu Konzert wächst die Begeisterung für ihn und stellt dem Stammpublikum das ehrende Zeugnis aus, daß es Wahres und Ernstes trotz beckmessernder Reden vom Scheine wohl zu unterscheiden vermag. — Daß unsre Modernen bei ihm zu kurz kämen, ist durchaus nicht der Fall; denn wir hörten: Sekles „Der Dybuk", mit dem das Gros der Höhrer nichts anzufangen wußte, H. Gals „Sinfonietta" ohne nachhaltigen Eindruck, Weismanns Violinkonzert, von Rile Queling temperamentvoll gespielt, Hindemiths „Konzert für Orgel und Orchester" und E. Blochs „Variationen Schelomo", ohne die zur Zeit für diesen Komponisten in Amerika übliche Begeisterung, Schmids musizierfrohe, aber auf die Dauer etwas langweilig wirkende A-Dur-Sinfonie und Kletzkis Violinkonzert, von G. Kulenkampff so meisterlich zu Gehör gebracht, daß der Schöpfer des Werkes an dem außergewöhnlichen Beifall für den Geiger teilnehmen durfte. — Von den namhaften Solisten der städt. Konzerte seien nur E. Ney, Brailowsky, Piatigorsky, die Giannini und L. Kolessa genannt.

Der Ess. Musikverein beging die Feier seines 90jährigen Bestehens. Bachs Magnifikat und Beethovens IX. gaben die musikal. Weihe. — In den Kammermusiken musizierte kurz vor dem Tode des Primarius das Capetquartett mit außerordentlichem Erfolge. Auch das Ess. Trio und Lehmannquartett durfte mit Respighi und Wolf-Ferrari einen erfolgreichen Abend buchen. Unter den Solisten: Marteau, R. Peters, Erler-Schnaudt, Grete Corazolla mit P. Graener, hatte Jan Kiepura den stärksten Besuch und äußeren Erfolg, der sich in einem fast entwürdigenden Beifall leicht entzündbarer Herzen, aber auch nur dieser, kundgab. Doch nicht immer muß die Entgleisung beim Publikum liegen. In dem Jazz auf vier (!) Flügeln lag sie sicher auf seiten der Pianist-Equilibristen.

Ein Volkskonzert sollte den breiten Massen Haydns „Jahreszeiten" bringen. Doch Gebrauch von dieser Gelegenheit machte der Bürgerstand, dem Konzerte heute nicht mehr etwas Selbstverständliches sind. Trauriges Zeichen der Zeit. — Das übliche Bußtagskonzert bestritt der Bachverein (Beckmann) diesmal mit Haydns „Schöpfung". — Hardörfer, der Nachfolger M. Neumanns, führte den Ess. Männergesangverein erstmalig vor die hiesige Öffentlichkeit. Hoffnungen und Erfüllungen, die sich an diesen Namen knüpften, halten sich noch nicht die Wage. — H. Kaun war wieder Gast in Essen, diesmal beim Kruppschen Gemeinwohl, dessen Leiter O. Helm sich ganz besonders für Kauns Werk einsetzt. Die Cantate „Wachet auf" rundete das Bild vorteilhaft ab, das man seit einigen Jahren durch die Männerchöre hier kennt. — Dr. Czachs Kirchenkonzerte erfreuen sich nach wie vor regen Besuches. — Zum Schluß sei noch erwähnt, daß der Ess. Konzertdirektion sich noch ein zweites Unternehmen zugesellt hat in der Konzertdirektion Bädecker. Eine zwingende Notwendigkeit lag bei der Fülle der Veranstaltungen nicht vor. W. Schaun.

KÖNIGSBERG. Die Hauptstadt der abgeschnittenen östlichen Randprovinz ist musikalisch nicht so gut versorgt, wie sie und ihr Umland es verdienten. Sie hat weder eine Staatsoper noch eine Musikhochschule. Ihre Chorvereine halten sich mühsam über Wasser, ihre Konzerte (namentlich die wenigen einheimischer Künstler) sind unzureichend besucht. Es fragt sich, ob nicht beizeiten solcher kulturellen Verarmung der Provinz durch staatliche Hilfsmaßnahmen wird gesteuert werden müssen. Weshalb finden unsere Musikfeste und musikpädagogischen Wochen nicht auch einmal in Königsberg statt? Auf ein paar billige Extrazüge dürfte es doch der Reichsbahn nicht ankommen ... Man wende nicht ein, daß Königsbergs Musikleben dem „Reiche" nichts bedeute. Die Pregelstadt hat in letzter Zeit musikalisch unendlich gewonnen. Oper, Konzert und Rundfunk haben mit ihren Leistungen den Anschluß an die Bedürfnisse der Gegenwart gefunden. Ein beispielloser Aufschwung war der Oper beschieden. Intendant Schüler hat es verstanden, aus dem verlodderten Institut eine Bühne zu machen, deren Leistungen ernster Kritik standhalten. In zielbewußter Aufbauarbeit schuf er ein wirkliches Ensemble, wobei ihn Werner Ladwig tatkräftig unterstützte. Schüler gab durch seine Regieführung selbst das beste Beispiel eines aus dem Geiste der Musik heraus schaffenden Künstlers. Er brach mit dem Prinzip des Massenspielplans und erreichte es mit wenigen, aber ganz abgerundeten Neueinstudierungen, daß das Publikum wieder die Ränge füllte. Wo ist an einer anderen Provinzbühne Hindemiths „Cardillac" mehr als ein Dutzendmal vor gutbesuchten Häu-

sern in Szene gegangen, wo wurde er musikalisch und spielerisch so echt im Sinne seines Schöpfers gegeben? Und dann die Neueinstudierungen von Aida, Fledermaus und Hoffmanns Erzählungen! Das waren einige Höhepunkte der neuen Opernspielzeit, die dem Duumvirate Schüler—Ladwig das beste Zeugnis ausstellen.

Auch in das Konzertleben ist mit Scherchen ein neuer Geist eingezogen. In vorbildlich einheitlichen, beziehungsreich zusammengestellten Programmen versuchte er das Publikum an das Neue heranzuführen, ohne dabei das Alte zu vernachlässigen. Die innere Kraft und fortreißende Größe seines Musizierens würden sich noch schöner auswirken, wenn nicht des Dirigenten auswärtige Verpflichtungen ihn so lange von seinem Standquartier fernhielten. Honeggers „König David", Bachs „Kunst der Fuge", Wagners „Siegfried-Idyll" und Liszts „Faust-Sinfonie" (ein Programm romantischer Heimatsucher!), Haydns Chaos-Vorspiel und Mahlers „Dritte Sinfonie" (Natur und Mensch), ein Abend mit Brahmsscher Schicksalsmusik (Tragische Ouvertüre und Vierte Sinfonie), ein Überblick über die Romantik von Schumanns Genovefa-Ouvertüre bis zu Schönbergs „Verklärter Nacht" — diese Titel mögen genügen, um einen Begriff von der Weite der Scherchenschen Konzerttätigkeit zu geben.

Im Ostmarken-Rundfunk hat Scherchen bahnbrechende Arbeit geleistet, die späterhin, wenn sein Orchester reisereif geworden ist, auch dem Reiche zugute kommen soll. Wir erinnern nur an Opernaufführungen wie die von Purcells „Dido und Aeneas", Webers „Euryanthe", Stravinskis „Geschichte vom Soldaten" und Busonis „Faust". Dazu kamen Rundfunkkonzerte mit erlesensten Programmen. — Eine Fülle, fast Überfülle von öffentlichen Virtuosenkonzerten schloß sich an, die nicht weiter besprochen werden sollen, weil heute ja jede größere Stadt ihre Giannini, ihr Klingler- und Busch-Quartett, ihre Onegin, ihre Rosés, Guarneris usw. hat. Erwin Kroll.

MANNHEIM. Das Mannheimer Nationaltheater kann in diesem Jahre auf ein 150jähriges Bestehen zurückblicken. Ende Juni soll das Jubiläum mit Festaufführungen von Schillers „Räubern" u. a. Werken gefeiert werden. Von Dirigenten will man besonders solche, die einstmals am Mannheimer Theater tätig waren (Weingartner, Bodanzky, Furtwängler, Kleiber) zu Gastspielen verpflichten. Leider ist der Festesfreude auch die ernste Sorge beigesellt. Denn die Krise, in der sich heute fast sämtliche deutsche Theater befinden, wirkt sich bei dem Mannheimer Theater besonders stark aus, da hier zu den allgemeinen Gründen noch solche lokaler Natur treten (langandauernde Abschließung der Rheinpfalz infolge der Besatzung, ein wohl sehr ehrwürdiges, aber auch recht altes und unzulängliches Haus). So beträgt das diesjährige Defizit 1,8 Millionen, eine Summe, die für die Stadt kaum tragbar ist. Der Ausstattungsfond ist aufgebraucht, so daß weitere Neuinszenierungen unmöglich sind, und auch von den 10000 Mark, die für die Durchführung der Festwoche nötig sind, weiß man noch nicht, wo sie herkommen sollen, da die Stadt sie, bis jetzt wenigstens, nicht geben will. Unter den verschiedenen Vorschlägen zur Verringerung des zu untragbarer Höhe angewachsenen Zuschußbedürfnisses des Theaters verdient der einer Theatergemeinschaft der südwestdeutschen Städte Frankfurt, Wiesbaden, Darmstadt, Mannheim und Karlsruhe besondere Beachtung.

In der ersten Hälfte des gegenwärtigen Spieljahres herrschte im Gegensatz zum Vorjahre eine erfreuliche Lebendigkeit. Über die stattgehabten Uraufführungen wurde hier bereits berichtet. Neben diesen gab's eine Reihe von Erstaufführungen und Neueinstudierungen und vor allem auch Wagner wurde wieder die ihm gebührende Beachtung geschenkt. K. Stengel.

MÜNCHEN. Als organische Ergänzung der in München besonders beheimateten Cembalomusikpflege (Li Stadelmann, G. v. Lottner, A. Speckner) erscheint nun, ebenfalls aus dem Erdreich heimischer Musikpflege gewachsen, das neugegründete Münchener Violenquartett der Herren Valentin Härtl (Discant-Viole), Joachim Ernst (Alt-Viole), Karl List (Tenor-Viole) und Willi Schmid (Baß-Viole), das durch seine gediegene Vortragsfolge und die stilistisch äußerst einfühlsame Art der Wiedergabe den Freunden alter Musik einen nicht alltäglichen Genuß zu spenden wußte. In der sonoren, nicht lauten, aber klangkräftigen Fülle des Violenzusammenklangs überwiegen die dunkleren, satten, gedämpften Farben. Sie mischen und vermischen sich, aber doch so, daß jedes Instrument deutlich unterschieden und unterscheidbar ist. Das vor allem bedingt den Vorzug bei der Darstellung polyphon und kunstfertig gearbeiteter alter Musik. In dieser Besetzung kam der Kosmos der vier ersten Fugen aus Bachs „Kunst der Fuge" zu einer wundervollen Wiedergabe. Auch Schöpfungen Heinrich Isaaks, Orlando di Lassos, Hans Leo Haslers, Marin Marais' und vor allem Henry Purcells von reizendem Naivitätscharme umspielte Tanzsuite, erstanden in solcher Wiedergabe als durchaus zeitnahe, ungeahnte Schönheiten eröffnende Musik.

Unter der Narrenfreiheit des Faschings hatten sich die Münchener Kammerspiele an eine Neubearbeitung von Jacques Offenbachs „La vie Parisienne" herangewagt, die vom regiemäßigen und schauspielerischen Standpunkt aus gewiß ein inter-

essantes und großenteils auch geglücktes Experiment bedeutete. Ein Wort indes über die musikalische „Transformierung" durch Karl Salomon. Dieser hatte nämlich kurzerhand die Offenbachsche Partitur für ein kleines, auf der Bühne postiertes — Jazzorchester uminstrumentiert. Da ist nun ein Punkt, bei dem ein feiner organisiertes musikalisches Empfinden selbst im Münchner Fasching nicht mithalten kann. Die Folgen solcher Saxophonierungen könnten bei der Bearbeitungs- und Verstümmelungswut unserer Tage verheerend sein. Vor der Verallgemeinerung solcher Prinzipien kann demnach nicht dringend genug gewarnt werden. Oder sollte man dahinter gar einen tieferen Sinn erblicken!? Daß ein Meister der Persiflage wie Offenbach schließlich selbst ein Opfer jener Geister wird, die er beschwor?

Die Staatsoper brachte als Rosenmontagsüberraschung Wolf-Ferraris wirksame Theateroper „Sly" in einer sehr gerundeten Aufführung, die von Karl Elmendorff musikalisch mit tiefer Hingabe und deutlichem Hinweis auf die mannigfachen Schönheiten dieser Partitur gedeutet wurde. Bühnenbilder, Regisseur und Darsteller standen auf der Höhe ihrer Aufgaben und so kam eine sehr einmütige, ja begeisterte Aufnahme zustande. — Über den „Fall Knappertsbusch" ist bereits berichtet worden. Dr. Wilhelm Zentner.

ZEITZ. Das Musikleben unserer Stadt gestaltete sich in der ersten Hälfte der dieswinterlichen Spielzeit ziemlich rege und abwechslungsreich. So trat der Konzertverein mit einer wohlgelungenen Schubert-Feier (Dirigent: O. Malata, Chemnitz) als erster auf den Plan. Am 2. Abend desselben Instituts lernten wir das Sängerpaar Julius und Hanni von Scheidt-Hamburg kennen, deren Fähigkeiten aber mehr im Opern- als im Konzertgesang wurzeln. Der mitwirkende Leipziger Pianist Fritz Weitzmann wußte vor allem durch eine fesselnde Wiedergabe der „Wanderer-Fantasie" zu überzeugen. — Die Schubert-Jahrhundertfeier, das musikalische Ereignis der Berichtszeit, wurde auch hier in ausgedehntem Maße begangen. Besondere Erwähnung verdient hier ein Abend der „Singakademie", welche unter Paul Kloß' bewährter Leitung die vollständige Musik zur „Rosamunde" brachte. — Das Städt. Orchester trat bisher mit 2 Sinfoniekonzerten an die Öffentlichkeit. Im 1. Konzert unter Leitung des Stadt-MD. Voigt begegnete man nach langer Zeit wieder einmal der tonmalerischen „Wald-Sinfonie" von Raff, deren Ausführung allerdings noch interessanter hätte gestaltet werden können. Als Solistin trug diesmal wieder die Leipziger Koloratursängerin Gertrude Weber-Bauer bedeutenden Erfolg davon, vor allem mit der entzückenden „Nachtigallen-Arie" aus der Oper „Jeanettens Hochzeit" von Massé. Die Vortragsfolge des 2. Sinfoniekonzertes wies moderne Werke auf, die teilweise etwas gewagt erschienen und nicht restlos gelingen wollten. Anerkennenswert bleibt trotzdem die Leistung des Dirigenten, Kapellmeister Karl Köhler und der glänzende Vortrag des enorm schwierigen Romantischen Klavierkonzertes von Joseph Marx durch den jugendlichen Klavierkünstler Rudolf Macudzinski. Die Adventszeit bescherte uns zwei stimmungsvolle Weihnachtsmusiken der „Singakademie" und des „Gemischten Chors", die in erster Linie den a cappella-Gesang zu Ehren brachten. R. Winter.

AUSLAND:

Musikbrief aus Buenos Aires.

Das Colon-Theater hat seine Pforten geschlossen und die deutschen Künstler, die neben dem italienischen Opernensemble in diesem Jahr auf dem hiesigen schwierigen Boden für deutsche Kunst eintraten, sind nach der Heimat abgereist. Man darf durchblickend sagen, daß der Erfolg der deutschen Oper ein außerordentlich starker war; wenn er sich nicht hatte auswirken können, wie man erhoffen durfte, so liegt das an dem unglaublichen Mangel an Talentlosigkeit der mit der Leitung des Colon-Theaters betrauten vielköpfigen Kommission und an den denkbar schwerfälligen Verwaltungs- und Arbeitsmethoden an dieser um viele Jahrzehnte veralteten Bühne. Zudem haben zweifellos gewisse italienisch orientierte Persönlichkeiten nach Kräften die an und für sich schon großen Schwierigkeiten, mit denen ein jedes, den hiesigen Gepflogenheiten fremd gegenüberstehendes deutsches Ensemble zu kämpfen hat, noch künstlich vermehrt. An Stelle der vorgesehenen Mindestzahl von 15 deutschen Opernaufführungen haben nur deren 10 stattgefunden (Tristan, Figaros Hochzeit und Siegfried je zwei, der Rosenkavalier vier Aufführungen), wobei die Wiederholungsvorstellungen meist so knapp angesetzt wurden, daß ihr Besuch für weite Kreise unmöglich wurde. Es kam oft vor, daß man an den betreffenden Tagen noch nicht genau wußte, welche Oper eigentlich am Abend zu erwarten stand. So ist es erklärlich, daß die deutschen Künstler mit nicht gerade freundlichen Gefühlen dieses Land verlassen haben. Ich hatte in meinem vorigen Briefe der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß „der Rosenkavalier" einen besonderen Erfolg für die deutsche Oper bringen würde. Diese Hoffnung hat sich auch erfüllt, nicht zum wenigsten dank der hervorragenden Leistungen Maria Olszewskas (Graf Oktavian) und Alexander Kipnis' (Graf Ochs) Leistungen, die in der bunten Geschichte der Oper in Argentinien unvergessen bleiben werden. Außerdem „liegt" dem hiesigen Publikum diese Oper mehr als die Welt der germanischen Göttermythologie, Tristans dunkles Reich und die Welt des Wiener Rokoko. Es ist bezeichnend,

daß Mozarts „Figaro" den wenigsten Anklang fand. Man spürt hinter Mozarts heiterer Oberfläche nicht das warme deutsche Herz und man ist in weiten Kreisen der Meinung, daß das, was Mozart zu sagen hat, Rossini eigentlich alles viel besser gesagt habe. — Die ursprünglich geplante Aufführung der „Walküre" ist aus den oben berührten Gründen leider nicht durchzusetzen gewesen. Auf der Rückreise nach Europa gastierte das deutsche Ensemble in Rio de Janeiro, wo — wie die Zeitungen meldeten, „Tristan" und „Figaros Hochzeit" zu eindrucksvoller Aufführung kamen. Die italienische Operntruppe, die sich aus allerersten italienischen Kräften zusammensetzte, brachte im allgemeinen die bekannten „Schlager" der italienischen Opernkunst, allerdings auch zwei deutsche Werke: Glucks „Orpheus" und Humperdincks „Hänsel und Gretel", eine Oper, die hier schon bekannt war und sich einer besonderen Beliebtheit erfreut.

Vom 23. Juni bis 9. September gab das philharmon. Orchester der „Asociación del Profesorada Orguestal" unter Leitung des Frankfurter Meisters Clemens Krauß eine Reihe von Konzerten (wöchentlich zwei Konzerte), die sich recht großer Beliebtheit beim Publikum erfreuten. Krauß ist ein großer und guter Musiker; vor allem als Straußdirigent hinterließ er stärkste Eindrücke; leider verdirbt er sich selbst vieles durch seine manierierte Art zu dirigieren. Trotzdem hat er als Orchester-Erzieher und Vorkämpfer für deutsche Musik Unvergeßliches geleistet. Von den Werken, die er seit meinem vorigen Bericht als Erstaufführung für Argentinien herausbrachte, sei Strauß' „Alpen-Sinfonie" genannt, deren Aufführung für das hiesige Orchester eine Großtat bedeutete. Ohne tieferen Eindruck blieb Mozarts „Kleine Nachtmusik", Hindemiths Orchesterkonzert op. 38, Janaceks „Sinfonietta" und Bruckners dritte Sinfonie, mit der vor allem das hiesige Publikum gar nichts anzufangen wußte, zumal diesen Werken weder das Orchester noch der Dirigent gerecht zu werden vermochte. — Krauß wird im nächsten Jahr nicht zurückkehren, über seinen Nachfolger ist noch nichts bekannt.

Wenigstens erwähnt werden müssen die Liederabende von Maria Olszewska, Dr. Emil Schipper, Alexander Kipnis und Rudolf Bandler, Mitglieder des deutschen Opernensembles, die in dem Saal der „Asociación Wagneriana" für das deutsche Lied von Schubert bis Hugo Wolf vor einem begeistert mitgehenden, erlesenen Publikum eintraten.

Zur Leitung der von dem Colon-Orchester veranstalteten Sinfonie-Konzerte ist neben dem Franzosen Poulet, der sehr gefeiert wurde, der Kölner Operndirektor Eugen Szenkar und der Warschauer Generalissimus Gregor Fitelberg gewonnen worden. Eugen Szenkar wird keinen leichten Stand haben. Man hatte sich hier darauf versteift, Erich Kleiber auch für dieses Jahr wieder zu gewinnen. Und nun begegnet man Szenkar, dessen Name hier vollkommen unbekannt ist, mit einem gewissen Mißtrauen. Doch das ist das Schöne bei dem hiesigen Publikum, daß es derartige vorgefaßte Meinungen ohne weiteres aufgibt, wenn ein wahrer Künstler ihm entgegentritt, und dann um so lauter „Hosiannah!" schreit. Man darf von Szenkar hoffen, daß er die Erwartungen, die wir an sein Kommen knüpfen, nicht enttäuscht.

Dr. Wilhelm Lütge.

KOPENHAGEN. Der Konzertbesuch in der ersten Hälfte der Saison 1928/29 war im großen und ganzen schwach und nur bei einigen selteneren Gelegenheiten so groß wie wünschenswert. Kein Zweifel, der Rundfunk ist u. a. einstweilen immer noch ein Schädiger des Konzertlebens, ob er einmal, wie das Trostwort lautet, ein neues Konzertpublikum erziehen wird, mag dahingestellt bleiben. Qui vivra, verra! Die Musikvereine haben sich, mit Ausnahme des alten „Musikvereins", sozusagen mit dem „Feinde" verbündet, indem sie ihre Konzerte senden lassen.

Die Kgl. Oper kann, dank ansehnlicher Unterstützung durch den Staat, auf eigenen Füßen stehen; nur sehr selten wird eine Vorstellung gesendet. Glänzend ist aber der Besuch im Opernhause im ganzen nicht. So gelang es nicht die Wiederaufnahmen: „Rigoletto", „Rosenkavalier" oder „Maskarade" (die reizende komische Oper Carl Nielsens) fest auf dem Spielplan zu erhalten. Auch die Neuheit: „Der treue Soldat", die schon bekannte, aber kaum ganz glückliche Neubearbeitung von Schuberts „Vierjährigem Posten" scheint sich nicht halten zu können. Die Aufführung wurde natürlich durch die Schubert-Zentenarfeiern hervorgerufen, der herrliche Wiener Meister läßt sich nun aber einmal nicht als Dramatiker feiern, außerdem hatte man diesen jugendlichen Versuch im Singspielton allzu ernst angefaßt. — Wie es der Ende 1928 mit großem Publikumserfolg uraufgeführten kleinen Oper „Des Kaisers neue Kleider" von Finn Höffding gehen wird, ist noch ungewiß. Den Text hat sich der Komponist selbst nach dem kleinen, graziösen Andersenschen Märchen zurechtgemacht, etwas naiv vielleicht und auf alle Fälle reichlich breitgetreten. Der Schlußpointe: das die Wahrheit unbefangen sagende Kind fällt so ziemlich zur Erde. Auch die Musik unterstreicht zu dick, hat mehr Spektakel als Charme und will nicht recht den reizenden naiven Ton des Märchens treffen. Immerhin ist sie mit jugendlicher Keckheit, nicht ohne Laune und mit ganz bedeutender Technik geschrieben.

Franz Schuberts Gedächtnis wurde von den verschiedensten, großen und kleinen, fremden und einheimischen Vereinigungen gefeiert und, wie es

schien, mit noch wärmerer Teilnahme als im Vorjahre das von Beethoven. U. a. gabs eine nicht ganz glückliche Erstaufführung der Es-Dur-Messe durch den Musikverein unter seinem neuen Dirigenten Ebbe Hammerich. Leider kamen die Klavierwerke, namentlich die Sonaten, zu kurz und aus dem wundervollen Schatz der nicht ganz „populären" Lieder wurden leider fast keine ausgegraben. — Von sonstigen Veranstaltungen im Konzertsaal seien noch genannt: ein etwas enttäuschender Klavierabend Claudio Arraus; mehr befriedigte A. Orloff, aber erst S. Rachmaninoff erreichte den Höhepunkt künstlerischer und pianistischer Meisterschaft. Durch imponierende Gesangstechnik und gute Programme fesselte der Prager „Smetana"-Männerchor unter Fr. Spilka; das treffliche, namentlich klanglich schöne „Buxbaum-Quartett" spielte leider nur an einem, durch zufällige Umstände ungünstigen Abend, der polnische Dirigent und Komponist Mlynarski dirigierte gut und eindringlich einheimische, nicht besonders interessante Werke in einem Radio-Konzert, eine kleine Enttäuschung war auch die Bühnenaufführung der Händelschen Oper „König Porus" durch Mitglieder der Braunschweiger Oper unter Leitung von KM. Leschetitzky, mag es nun ein Mißverständnis sein, jedwede Oper von Händel wieder herauszugeben, weil einige davon noch ihre Lebenskraft bewiesen haben, oder aber reichten die Braunschweiger Kräfte — von denen nur die erste Sopranistin hervorragte — nicht dazu aus. In einem von E. Telmanji, dem hervorragenden Geiger, geleiteten Konzert spielte Chr. Christiansen wunderschön zwei Klavierkonzerte von Phil. Em. Bach und W. A. Mozart. Hauptereignis des Abends war jedoch ein neues Werk von unserem Meister Carl Nielsen, ein einsätziges, sehr schwieriges Klarinetten-Konzert, von dem Kapellmusikus Oxenvad glänzend bewältigt. Nielsen zeigt hier dasselbe im Geist der Zeit liegende Interesse für die blasenden Instrumente wie unter den jüngeren Dänen z. B. J. Bentzon und Riisager; er beschränkt sich aber nicht wie jene auf kleine Sachen. Nielsen gibt hier ein sinfonisches Werk mit obligater Klarinette, das durch Reichtum, Frische und ursprüngliche Kraft der Ideen und interessante Ausnutzung der verschiedenen „Möglichkeiten" des Instrumentes im hohen Grade fesselt. Der schon ältere Meister zeigt sich hier jugendlich und „modern" wie die jüngsten Musiker und zwar als der bei weitem Begabteste. Will. Behrend.

PRAG (Uraufführungen). Eine neugegründete moderne tschechische Studio-Gesellschaft, die sich die Pflege der modernen Oper, des modernen Balletts, Schauspiels usw. zum Ziele gesetzt hat, brachte unter ihrem unternehmungskühnen jungen KM. Rud. M. Mandee als erste Tat E. F. Burians 3aktige Buffo-Oper „Der Apotheker", ein ebenso geistreiches wie witziges, als Parodie und Satire wirkendes Werk, zur Uraufführung. Ein groteskes Ballett, „Fagott und Flöte" desselben Komponisten gelangte am tschechischen Nationaltheater zur Uraufführung.

Die tschechische Philharmonie hob unter W. Talichs Leitung eine dramatische Pantomime „Signorina Gioventu" von V. Novák aus der Taufe. Das durch einen Prolog erläuterte, formschöne, ausdrucksstarke, in Satz und Stil konservativ gehaltene und durch farbenfrohe Instrumentation auffallende Werk, in dem nach der dichterischen Vorlage der Liebestod eines Schreibers in den Armen seiner Jugendliebe während eines Karnevalsfestes geschildert wird, wurde mit dem Jubiläums-Kompositionspreise der Prager Böhmischen Sparkassa (übrigens einem deutschen Institut) ausgezeichnet. Zwei weitere Uraufführungen vermittelte der tschech. Verein für moderne Musik: Ein Streichquartett von K. B. Jirák, ein durchaus romantisches, formal edles, thematisch und in der harmonischen Struktur gemäßigt modernes Werk des bedeutenden tschechischen Lyrikers, und eine einsätzige, originelle zum Preis der Geige geschriebene Sonate für Violine, Klavier und Gesang von dem nicht minder bedeutenden Lad. Vycpálek, in der in immer neuen Abwandlungen und Veränderungen das Lob der Geige musiziert wird, bis es die Singstimme schließlich auch wörtlich verkündet.

Eine gemeinsam vom deutschen Theaterorchester und der tschech. Philharmonie veranstaltete Aufführung der Neunten Beethovens unter KM. Steinberg vom deutschen Theater war das besondere Ereignis der letzten Prager Konzertwochen. Auch als Solisten bei diesem Konzerte wirkten deutsche und tschechische Künstler gemeinsam mit. — Am Prager deutschen Theater hat eine Massenflucht von Künstlern eingesetzt, für die eine Erklärung vorläufig noch fehlt. Dieses Theater, das eine bedeutende Mozart-Tradition zu hüten hat, hielt es übrigens nicht unter seiner künstlerischen Würde, die nichtswürdige französische Mozart-Komödie der Herren Guitry und Hahn zur Aufführung zu bringen. — Das neue Wiener Koffmann-Trio, bestehend aus Herrn Koffmann (Viol.), Edith Wachtel (Kl.) und Ernst Neumann (Cello), spielte hier erstmals mit ansehnlichem künstlerischen Erfolge. E. J.

Das Deutsche Theater brachte als Silvestervorstellung Brecht-Weills „Dreigroschenoper„ zur Erstaufführung. Die Aufnahme des ausgezeichneten wiedergegebenen Werkes beim Publikum war geteilt: es wurde ebenso Beifall geklatscht wie gezischt. — Am 1. Weihnachtsfeiertag (!) gabs als erfolgreiche Urauff. eine beachtenswerte Operette „Abenteuer in Schottland" von dem Prager deutschen Tonsetzer Bernard Grün, einem Schüler Felix Weingartners. Reiche melodische Erfindung

und ebenso noble wie gewählte Instrumentierung zeichnen das Werk aus.

Das Tschechische Nationaltheater brachte unter O. Ostrčils musikal. Leitung eine Neuaufführung der letzten Oper Dvořáks, der „Armida", einem romantisch-lyrischen Werke, das seit seiner Uraufführung vor 25 Jahren in Vergessenheit geraten war. Diese Opern-Neuaufführung bildete den Auftakt zu einem Opernzyklus der bühnendramatischen Werke Dvořáks anläßlich des in diesem Jahre zu begehenden 25. Todestages des Meisters (1. Mai 1929). — ek.



MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Salzburger Festspiele 1929 finden in der Zeit vom 4. bis 30. August statt. Das Programm verheißt Neueinstudierungen vom „Don Juan", „Rosenkavalier" und „Fidelio" unter Cl. Krauß, Max Reinhardt, F. Schalk und L. Wallerstein, ferner 8 Festkonzerte der Wiener Philharmoniker unter Krauß, Paumgartner und Schalk sowie Mozart-Serenaden.

Das 7. Fest der I. G. für Neue Musik findet vom 6. bis 10. April in Genf statt. In zwei Orchesterkonzerten, zwei Kammerkonzerten und einem Chorkonzert sind vertreten: Deutschland mit Butting, K. Marx, B. Goldschmidt, Joh. Müller; Österreich mit J. Schloß, Frankreich mit M. Delannoy, M. Rosenthal, M. Delage, England mit V. Williams, I. Ireland, Polen mit V. Ullmann, E. Schulhoff, L. Janatschek, I. Fitelberg, Holland mit Henriette Bosmans, Emmy Hell-Frensel, die Schweiz mit Frank Martin, Rußland mit N. Nabokow, U. S. A. mit R. Sessions, Ungarn mit A. Jemnitz und Jugoslavien mit K. Odak. Außerdem sollen zwei noch nicht bestimmte alte Opern aufgeführt werden.

Für die vom 19. Mai bis 21. Juni stattfindenden Berliner Festspiele sind folgende Veranstaltungen vorgesehen: Ein Wagner-, ein Mozart und ein R. Strauß-Zyklus, letzterer unter Leitung des Komponisten, eine Neueinstudierung von Glucks „Iphigenie auf Tauris (?)" unter GMD. Walter, Hindemiths neue Oper „Neues vom Tage", J. Strauß „Der lustige Krieg" (Erstauff. einer neuen Bearb.) und der „Don Pasquale" und „La serva padrona" im Rokoko-Theater des Neuen Palais in Potsdam, weiterhin in ersten Besetzungen Werke der letzten Spielzeiten. Ferner findet ein Gesamtgastspiel der Mailänder Scala unter Toscanini („Troubadour", „Rigoletto", „Falstaff", „Lucia di Lammermoor" und Pizzettis „Fra Gherardo") und ein solches des Djaghileff-Balletts unter Ansermet (Borodin, Strawinsky und Prokofieff) statt. Konzerte: Furtwängler dirigiert ein Beethoven-Programm, Klemperer ein modernes, B. Walter Mahlers Lied von der Erde und Gg. Schumann die H-Moll-Messe (Singakademie). Der Arbeitersängerbund veranstaltet ein Volksliedkonzert, der Berliner Lehrergesangverein und die Liedertafel ein Konzert unter dem Titel „Der deutsche Männerchor", ferner wird das neue Musikinstitut für Ausländer mit einem Konzert eröffnet werden, in dem neben Werken Friedrichs des Großen u. a. fünf neue Lieder von R. Strauß mit dem Komponisten am Flügel erklingen werden. Eröffnet werden die Festspiele mit den Meistersingern und beendet mit Beethovens Neunter.

Die diesjährigen Freilichtspiele der Zoppoter Waldoper finden am 25., 28., 30. Juli und 1. und 4. August unter Leitung von GMD. Schillings statt.

Ein nordisches Musikfest soll im Juni dieses Jahres unter Beteiligung Dänemarks, Schwedens, Norwegens, Finnlands und Islands in Kopenhagen abgehalten werden. Es soll einen Überblick über die für jedes dieser Länder charakteristische Musik geben.

Das Schweizer Tonkünstlerfest findet am 13. und 14. April in Baden (Schweiz) statt. Im Kammermusikkonzert gelangen Werke von A. Fornerod, R. Sturzenegger, E. Frey, O. Barblan, O. Schoeck und N. Gagnebin, im Chor- und Orchesterkonzert solche von W. Burkhard, C. Beck, E. Kunz, Ch. Chaix und Paul Müller zur Wiedergabe.

Außer den schon mitgeteilten Werken kommen im Rahmen der Duisburger Opernwoche (2.—7. Juli) in zwei Kammermusikkonzerten folgende Werke zur Aufführung: Wilh. Kempff: Sonate für Orgel. O. Crusius: „Der Baum des Lebens", ein Zyklus von Gesängen für 6 Solostimmen mit Streichquartett. H. Gebhard: Improvisationen über ein eigenes Thema für Orgel. E. Pepping: III. Choralsuite für großen und kleinen Chor a capp. Philippine Schick: „Der Einsame an Gott", Kantate für Sopran, Bariton, Frauenchor, Streichquartett und Klavier. Jul. Schloss: Streichquartett. K. Thomas: Sonate für Flöte und Klavier. W. Jüllig: „Die Jahreszeiten", 4 Gesänge für hohe Stimme und Streichquartett. Hans Lang: Trio für Flöte, Klarinette und Fagott. K. Schaefer: Musik über einen Choral für Orgel, 2 Tromp., Solosopran und Männerstimmen.

Beim VII. Deutschen Brahms-Fest, welches unter Leitung von Wilhelm Furtwängler vom 29. Mai bis 2. Juni 1929 in Jena stattfindet, wirken als Solisten mit: O. Gabrilowitsch, B. Huberman, K. Erb, Mia Peltenburg, K. Wichmann, das Klingler-Quartett und der Leipziger Thomaner-Chor unter Leitung von Dr. Karl Straube.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

An der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien wurde ein musikpädagogisches Seminar ins Leben gerufen.

Die Internat. Stiftung Mozarteum in Salzburg veranstaltet im Juli und August einen internationalen Dirigentenkursus unter Leitung von Paul Gräner und B. Paumgartner.

Die polnische Regierung beabsichtigt in Danzig ein Konservatorium zu errichten. Zum Direktor soll Prof. Niwinski, der Geigenvirtuose und einstige Konzertmeister in Leipzig, ernannt werden.

Vom 2. bis 7. April d. J. findet in Meiningen die IV. Thüringische musikpädagogische Woche statt. Sie wird veranstaltet auf Anregung des Thüring. Volksbildungsministeriums und in Verbindung mit dem Reichsverband der Tonkünstler und Musiklehrer Deutschlands. Die Leitung liegt in den Händen von Musikoberlehrer Ottomar Güntzel. Namhafte Dozenten aus ganz Deutschland werden alle einschlägigen Gebiete in Vorträgen und praktischen Vorführungen behandeln. Die Abende sind mit musikalischen und schauspielerischen Aufführungen reichlich ausgestattet.

PERSÖNLICHES

In die Sektion für Musik der Preuß. Akademie der Künste wurden die Komponisten Max Trapp, Wolf-Ferrari und Julius Weismann als Mitglieder gewählt.

GMD. Muck erhielt das erste Exemplar der anläßlich der 100-Jahrfeier der Hamburger Philharmon. Gesellschaft gestifteten Brahms-Plakette.

Szymanowski hat für sein Violinkonzert den polnischen Staatspreis für Musik erhalten.

Mit dem Beethoven-Preis des P. V. Rheinland des R. D. T. M. wurden folgende 3 Werke gleichmäßig ausgezeichnet: Wilh. Maler: 5 Bagatellen für 3 Holzbläser op. 7, Hubert Pfeiffer: Klaviersonate in E-Moll (Verlag N. Simrock) und Max Scheunemann: Streichquartett in E-Dur. Die Werke kommen gelegentlich des 3. Rhein. Musikfestes (7.–9. April) in Barmen zur Aufführung.

Die Freunde und Verehrer der Werke Paul Ertels haben sich zu der „Ertel-Gesellschaft" zusammengetan; geschäftsführender Vorstand ist Herr Donath-Oswald, Vorsitzender des Komitees Frau Gräfin von Pestalozza.

Geheimrat Henry Hinrichsen (C. F. Peters) wurde von der philosophischen Fakultät der Universität Leipzig der Titel eines Ehrendoktors verliehen. Bekanntlich hat Dr. Hinrichsen sich für die Erwerbung der Heyerschen Musiksammlung in Köln tatkräftigst eingesetzt.

Geburtstage und Jubiläen:

Der in Berlin lebende Komponist und Musikschriftsteller Prof. Otto Taubmann, dessen Bild wir in diesem Heft bringen, wurde am 8. März 70 Jahre alt. T. studierte s. Z. in Dresden bei Wüllner, Nicodé u. a. und schlug dann die Kapellmeisterlaufbahn ein (Petersburg, Cäcilienverein Ludwigshafen). Dazwischenhinein war er Direktor des Wiesbadener Konservatoriums (1886 bis 1889). Seit 1895 lebt er in Berlin, wo er 1920 als Lehrer für Komposition an die staatl. Hochschule für Musik berufen wurde. 1925 und wiederum 1928 wurde er zum Senator der Preuß. Akademie der Künste, der er als ordentl. Mitglied seit 1917 angehörte, gewählt. Unter seinen Werken ragt die viel aufgeführte „Deutsche Messe", der 13. Psalm und das Chordrama „Sängerweihe" hervor. Auch eine Oper „Porzia" kam 1916 in Frankfurt a. M. mit Erfolg zur Aufführung.

MD. Karl Rorich, der Direktor des Nürnberger Konservatoriums, wurde unlängst 60 Jahre alt. Die Musikpflege Nürnbergs hat dem seit etwa 37 Jahren als Musikpädagoge wirkenden Künstler viel zu verdanken. R. ist auch mit zahlreichen Kammer-, Chor- und Orchesterkompositionen hervorgetreten. Eine Reihe seiner Werke sind in Nürnberg anläßlich seines Geburtstages erklungen.

Heinrich Bötel, der einst vielgefeierte Tenorist, ein berühmtes Mitglied der früheren Hamburger Oper, wurde 75 Jahre alt.

Der Bayreuther Wagner-Maler Franz Stassen wurde 60 Jahre alt.

Oscar Fetras, der bekannte in Hamburg lebende Tanzkomponist, genannt „der nordische Strauß", wurde 75 Jahre alt.

Studienrat Edmund Rochlich, Leipzig-Gohlis, der einst unsere Zeitschrift durch längere Jahre hindurch redigierte, wurde am 5. März 75 Jahre alt.

(Fortsetzung auf Seite 244)

Todesfälle:

Am 20. 1. verschied in Berlin nach langem Leiden 73jährig die seinerzeit namhafte Pianistin Elsa Menzel, eine persönliche Schülerin Franz Liszts. Vorbereitet von dem bekannten Berliner Konservatoriumsleiter Theodor Kullak, gehörte sie 1878—1882 dem Kreise der unmittelbaren Lisztschüler in Budapest und Weimar an und wurde von Liszt selbst (in noch vorhandenem Originalbriefe) als „ausgezeichnetes Talent“ beurteilt, dem er „gern seine kleinen musikalischen Dienste zur Verfügung stelle“. Elsa Menzel konzertierte, teils allein, teils mit anderen Virtuosen (z. B. Sarasate), erfolgreich in Großstädten des In- und Auslandes (Budapest, Berlin, Warschau, Wien, Leipiger Gewandhaus u. a.) und war besonders Chopin- und Liszt-Interpretin. Ihrer weiteren Laufbahn entriß sie eine unheilbare Erkrankung. —m.

† Hans Levy-Diehm, der 22jährige Kapellmeister an der Städt. Oper in Berlin.

Eine eindrucksvolle Trauerfeier für Siegfried Ochs zum Gedächtnis ihres berühmten Dirigenten veranstalteten die Mitglieder des früheren Philharmon. Chores. Teile aus der H-Moll-Messe, der Matthäuspassion sowie die Kantate „Christ lag in Todesbanden“ von Bach gelangten unter Klemperer zur Wiedergabe.

† Edmund Uhl, der Komponist feinsinniger Kammermusik und der Oper „Jadwiga“, mit 76 Jahren zu Wiesbaden. Auch als Lehrer und Musikkritiker hatte Uhl einen geachteten Namen.

† Der 74jährige verdiente Plauener MD. August Riedel.

† Karl Schauß, der durch volkstümliche Chöre bekannt gewordene Wiesbadener Komponist mit 73 Jahren.

† Arthur Schurig, der bekannte und vielseitig gebildete Musikhistoriker, mit 59 Jahren zu Dresden. Als Mozartbiograph und Herausgeber Beethovenscher und Mozartscher Briefe hat er sich einen bleibenden Namen geschaffen.

† André Ch. Messager im Alter von 76 Jahren. Mit ihm ist nicht nur ein ausgezeichneter Musiker, ein hervorragend kultivierter Dirigent und ein kapriziös liebenswürdiger Komponist — als solcher das letzte Glied in der Kette der Opéra-comique-Meister im Stile Lecocq's und Audrans —, sondern auch ein, nein der geborene Organisator dahingegangen. Wer vor zwanzig, fünfundzwanzig Jahren die Aera der Großen Oper in Paris miterleben konnte, da er (eine Zeitlang gemeinsam mit dem mehr eleganten als kenntnisreichen Herrn Broussau die Große Oper leitete, der weiß, daß sich damals ein neuer Aufstieg der traditionsreichen „Académie nationale de musique“ anzukündigen schien. Damals gab es noch teils wirklich wertvolle Novitäten an der Großen Oper, es gab auch Sänger und Sängerinnen, die nicht bloß ihre Bravourarien in die Riesenhalle des Hauses hinausschmetterten, sondern es gab auch künstlerisch ausgewogene Leistungen. Messager hielt auf Kulturniveau. Er hegte und pflegte die alten Meister seines Vaterlandes, von Lully über Rameau zu Gluck resp. zu „Glück“, wie der Meister ja noch immer in Frankreich genannt wird; er komponierte noch als fast 60jähriger neue wirkungsvoll gesetzte komische Opern, und sogar noch vor einigen Jahren erschien ein Schwanengesang seiner espritvollen Eingebung. Wagners Kunst kannte er wie wenige in Paris ... es war eine abgeklärte, in sich geschlossene Persönlichkeit ...

Dr. A. Nsr.

(Fortsetzung auf Seite 246)

† Franz Neumann, der Direktor des Brünner Nationaltheaters und Komponist, mit 55 Jahren. N., der u. a. eine Reihe Bühnenwerke mit stark veristischem Einschlag schuf, war lange Jahre in Deutschland als Opernkapellmeister tätig, bis er 1924 an das Brünner Theater verpflichtet wurde. Die letzten Opern von Janacek erlebten unter ihm ihre Uraufführung.

Berufungen und Ernennungen:

Dr. Ludwig Kaiser, der frühere Kapellmeister an der Wiener Volksoper, zum musikal. Leiter der Opernschule an der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien.

— Der Komponist Prof. Kamillo Horn, ein Schüler von Bruckner, zum Ehrenmitglied der Internationalen Bruckner-Gesellschaft.

— Jonel Perleg, ein Schüler von Beer-Walbrunn und Gräner, zum GMD der Bukarester Oper.

— Der Altenburger Generalintendant Berg-Elert als Nachf. Ernst Legals nach Kassel.

— Kammersänger Paul Steigler zum Direktor des Göttinger Stadttheaters.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

— Alle Geiger, die sich durch vieles Üben Nervenschmerzen in den Fingerspitzen zugezogen haben, werden auf die neue Behandlung der Nervenpunktmassage des Dr. Cornelius in Berlin hingewiesen. Wir geben dies auf Wunsch von Frau Geheimrat Oldenburg, Göttingen, Nikolausbergerweg 27/29, gern bekannt, die über den glänzenden Erfolg dieser Behandlung (nach vielen vergeblichen, anderweitigen Konsultationen) auch zu näherer Auskunft bereit ist.

— In Dijon kam unter Mitwirkung erster Pariser Kräfte Wagners Ring zur Aufführung.

— Der Essener Frauenchor, bekannt durch sein Eintreten für moderne Werke und seine Mitwirkung in den beiden Tonkünstlerfesten 1906 und 1914 in Essen, blickt in diesem Jahr auf ein 25jähriges Bestehen zurück. Ein Festkonzert am 22. März brachte u. a. Gals „Tagore-Phantasien", Lendvais „Jungbrunnen" sowie Rüdingers „Romantische Serenade". Der Leiter und Begründer des Chores MD. Obsner kann am gleichen Tage auf eine 30jährige, an Erfolgen reiche Tätigkeit in Essen zurückblicken.

— Bei dem aus Italien gemeldeten aufsehenerregenden Fund von echten Stradivariusdokumenten (s. Februarheft S. 82) soll es sich, nach Urteilen von Prof. Camelli, dem Direktor des Museums zu Cremona, und dem französ. Gelehrten Gallicane, um eine raffinierte Fälschung handeln. Man spricht sogar die Vermutung aus, daß die Dokumente aus der Hand des kürzlich anläßlich eines Fälscherskandals vielgenannten italien. Bildhauers Dosena stammen, der auch ein erfolgreicher Geigenfälscher sein soll.

— Die unter MD. Fritz Sporn stehenden Städt. Konzerte blicken auf ein 10jähriges erfolgreiches Bestehen zurück. Aus diesem Anlaß fand eine Festaufführung von Händels „Jephta" (Bearbeitung: Stephani) mit ersten auswärtigen Solisten statt. Orchester: Städt. Kapelle, Plauen.

— Eine geistliche Motette op. 32 von Bodo Wolf gelangte durch den Kasseler a cappella-Chor unter Rob.

(Fortsetzung auf Seite 248)

Laugs zur eindrucksvollen Urauff. Die Presse spricht von eigenwilliger, schwerblütiger, stark innerlicher Musik.

— Rühmenswerte Musikpflege treibt der Elbinger Lehrergesangverein unter seinem Leiter MD. Jul. Gessinger. Alte und neue Meister (J. Haas, A. Knab, P. Fehrmann u. a.) kamen zu Wort. Ein Kammerorchester hat sich zur Aufgabe gestellt, alte Kammermusik im Sinne einer edlen, gesunden Hausmusik zu pflegen.

— Am 1. Juni wird in Paris (l'Ecole Normale de Musique) ein internationaler Sinfonie-Salon eingeweiht werden, dessen Konzerte den besonderen Zweck haben sollen, die laufende Produktion an Orchesterwerken, und zwar stets die im jeweiligen Vorjahre erstandene, vorzuführen. Näheres durch M. A. Mangeot, Direktor der l'Ecole Normale de Musique, 114 bis, Boulevard Malesherbes, Paris.

— Die „Sette Canzoni" von Malipiero wurden in Rom ausgepfiffen. Die Aufführung wurde durch Rufe wie „Wir wollen Musik hören", „Es lebe die italienische Musik", „Evviva Verdi" unterbrochen.

— Auch in diesem Konzertwinter hat die Stadt Wurzen zwei Anrechtskonzerte veranstaltet. Zur Aufführung gelangten u. a. Orchesterwerke von Beethoven, Schubert, Weber, Brahms und Liszt. Orchester: Leipziger Sinfonieorchester unter KM. Otto Didam, Solisten: Hedwig Didam-Borchers, Oskar Lassner. Die Konzerte fanden einmütigen großen Beifall und solchen Zuspruch, daß die Stadt für den nächsten Winter 4 Anrechtskonzerte plant.

Die Stadt Hamborn veranstaltet einen „Sommer der volkstümlichen Musikpflege" von Mai bis August auf Grund der heutigen Schulmusikpflege. Jeder Monat ist einer neuen Aufgabe gewidmet, der Mai „instrumental begleiteten Liedern", der Juni „dem Instrument als solchem", im Juli will man sich an die „Formen der Musik" machen, wie ferner kleine Orchesterkonzerte und Elternabende mit Musik stattfinden sollen.

Der treffliche Frankfurter Pianist und Klavierpädagoge Willy Beuer gab in Berlin mit seiner Klavierklasse einen höchst erfolgreichen Klavierabend, der seinen besonderen Wert noch dadurch erhielt, daß Beuer tags zuvor einen tiefgründigen, sich auf die Klavierharmonie von Fr. H. Clark stützenden und diese selbständig verarbeitenden Vortrag hielt. Glückt es diesem ernsten, aufs letzte gehenden Pianisten, grundsätzliche Arbeit zu leisten, so werden dem ganzen höheren Klavierunterricht und der Musikerziehung neue Wege gewiesen.

GESCHÄFTLICHE MITTEILUNGEN

Die Buchhandl. und Antiquariat K. M. Poppe, Leipzig, Markgrafenstr. 4, läßt ihren Antiquariatskatalog Nr. 40 erscheinen, der Bücher und Zeitschriften aus dem Gebiete der historischen, theoretischen und praktischen Musik sowie des Theaters verzeichnet.

Ein „Handbuch des Tanzes", das in lexikalischer Anordnung den Tanz in allen seinen Beziehungen behandelt, wird 1929 von Prof. Dr. Junk herausgegeben. Es ergeht an alle solistisch wirkenden Tänzer und Tänzerinnen, sofern sie den versendeten Fragebogen nicht erhalten haben sollten, die Bitte, sich umgehend an den Verlag Ernst Klett in Stuttgart zu wenden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

96. JAHRG. LEIPZIG / MAI 1929 HEFT 5

INHALT

MAI 1929

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr R.-M. 4.—, Einzelheft R.-M. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der Zeitschrift für Musik, c) durch die Postämter. (Mindestbezugszeit bei der Post ein Kalendervierteljahr.) Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/4 Seite R.-M. 38.—, 1/2 Seite R.-M. 70.—, 1/1 Seite R.-M. 132.—, die einspaltige, 68 mm breite Millimeterzeile kostet R.-M. —.50

Bei Platzvorschrift 25 Prozent Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. ZAHLSTELLEN DES VERLAGS: Postscheckkonto Leipzig 51 534, Postsparkassenkonto Wien 156 724 (Steingräber-Verlag), Postscheckkonto Prag 78 059 (Steingräber-Verlag)

Hans Pfitzner

zum 60. Geburtstag am 5. Mai

Von Erwin Kroll, Königsberg i. Pr.

Zwei deutsche Musiker von wirklich großem Format weilen seit der sog. „romantischen Krise" noch als Lebende unter uns: Richard Strauß und Hans Pfitzner[1]). Als man gewisse Zusammenhänge der Musik Straußens mit der „Saturiertheit" der Vorkriegsepoche zu erkennen glaubte, ist es um den bajuvarischen Meister merklich stiller geworden. Hans Pfitzners Kunst dagegen ist dem allzu Zeitlichen nie so stark verhaftet gewesen. Wenn der einsame Meister heute seinen 60. Geburtstag begeht, grüßt ihn eine Gemeinde der Stillen im Lande. Diese wissen, daß er der Bannerträger jener deutschen Romantik ist, die nicht nur eichendorffisch zu „singen und zu schlagen" versteht, sondern auch jene unendliche Sehnsucht Ton werden läßt, die leben wird, solange es Deutsche gibt. Braucht uns also um die Zukunft des stattlichen Pfitznerschen Lebenswerkes (es sind 4 Opern, über 100 Lieder, einige Schauspielmusiken und Chorwerke, darunter die romantische Kantate „Von deutscher Seele", einige bedeutsame Kammermusiken, zwei Konzerte, Opernbearbeitungen und wichtige musikästhetische Schriften) nicht bange zu sein, so ist es klar, daß eine Gegenwart, die statt Gefühl und Würde von der Musik zunächst Sachlichkeit und Zeitverbundenheit verlangt, diesem Werke nicht hold sein kann. Und doch ist sein absolut musikalischer (nie ganz vom Stofflichen oder äußerlich Klanglichen bestimmter) Gehalt bestimmend für unsere Jüngsten geworden; ja Pfitzners sich immer mehr im Linearen erfüllende Tonsprache baute die Brücke von der Spätromantik zur modernen „Neusachlichkeit".

Des Künstlers Lebensweg war ein typisch romantischer. Den jungen darbenden Musiklehrer, den späteren Kapellmeister, Komponisten und kritischen Schriftsteller erfüllte je länger, um so mehr das Gefühl des Ungenügens am Wirklichen. Sein Wesen wurde abgestimmt auf jene romantische Mischung von Sehnsucht und Ironie, von nach innen Hineinhorchen und nach außen sich Abfinden. Wundervoll einheitlich ist der Weg des Schaffenden von dem rätselhaft frühen Jugendwerke, dem „Armen Heinrich" bis zur Romantischen Kantate, der Schöpfung des Gereiften. Nirgends ein Abirren, nirgends Zugeständnisse, nie ein Sichgehenlassen, sondern stets Erfülltsein von der Sendung und zielsicheres Fortschreiten. Und dieser unbelehrbar geradsinnige deutsche Meister wäre so etwas wie ein schwächlicher „Nachromantiker"? Er, der in seinen letzten Werken den „Expressionisten" zeigte, was sich mit ihren Stilmitteln erreichen läßt? Er ein Klangasket, der uns am Schluß des ersten Aktes seines „Palestrina" jenen Sonnenaufgang mit unerhörter Eindringlichkeit schilderte; der im Orchestervorspiel des zweiten Palastrinaaktes und am Schluß der Kantate Bildungen von dämonischer Wildheit und von himmelanstürmendem Aufschwung hervorzauberte? Er, ein Resignierter, der doch stets bereit ist, sich noch „einiger Sonnenblicke des Tages zu freuen", und immer wieder, sei es im Lied, in seiner Kammermusik oder in den Chor- und Opernwerken, Humor hervorblitzen läßt? Es geht heute nicht an, Pfitzners Persönlichkeit auf eine

[1]) Den ersten und bis jetzt einzigen ernstlichen Versuch, die Gesamterscheinung Pfitzners schriftstellerisch zu erfassen, hat Schreiber dieser Zeilen gemacht (vgl. Pfitzner-Monographie des 3 Masken-Verlages). Da dieser Versuch erst dann wird mit besserem Erfolge wiederholt werden können, wenn Pfitzner und seine Freunde (vor allem P. N. Cossmann) ihr biographisches Material veröffentlicht haben, lag kein Grund vor, in der vorliegenden Jubiläums-Skizze früher Gesagtes nicht zu wiederholen.

Formel zu bringen. Bleibe das Urteil der Musikgeschichte überlassen. Dort dürfte er als der Meister weiterleben, der die allzu gern ihre Grenzen überschreitende deutsche Romantik auf den Weg absoluter Musik zurückführte; und das mit einer seinem Leben entsprechenden Folgerichtigkeit des Schaffens. Ist doch dieses Schaffen vom ersten Opus. der Cellosonate an bis zum „Palestrina“, jener künstlerischen Verklärung eines ganz auf die Eingebung gestellten Musikerglaubens völlig das Ergebnis des musikalischen Einfalls und seiner naturgemäßen Entwickelung und Verknüpfung. Höchste Wahrheit der Formgebung im klassischen Sinne möchte Pfitzner vereinigen mit höchster Eindringlichkeit eben jenes romantischen Einfalls. Ja, er sieht in wundervoller Einseitigkeit unter jener Verbindung von Einfall und Formgebung, von Empfindungsausdruck und Bewegungsgestaltung das ganze Werden der Musikgeschichte.

Der Lyriker Pfitzner ist zu allererst Melodiker. Er singt die Weise eines Schumann, Franz, Jensen, Brahms weiter, aber diese gewinnt nun, als wäre sie sich ihrer Einsamkeit bewußt, eine unerhörte Nachhaltigkeit und Tiefe. Hugo Wolf hatte mit Wagnerschen Stilmitteln als Lieder Schaffender eine denkbar hohe musikalische Eindringlichkeit erreicht, bei der die Melodie, so schön sie an sich sein konnte, doch nur als Mittel der Wirkung neben anderen dastand. Für Pfitzner gibt es nunmehr wieder einzig den aus der Stimmung des Ganzen hervorgehenden melodischen Einfall. Dieser durchdringt alle Einzelheiten des Gedichts und verleiht ihnen darum eine ganz eigene Entrücktheit. Natürlich verlangt das Bestreben, Inhalt und Ausdrucksformen der Dichtung dem Melodischen unterzuordnen, eine unerhörte Reichhaltigkeit der melodischen Einfälle. Aber Pfitzner verfügt über diese; in dem Hundert seiner Vokalschöpfungen überwiegen naturgemäß die schwermütigen, die „irren Lieder“ der Romantik, doch tauchen daneben, namentlich in früheren Schaffensphasen, harmlose, lustige, ja galante Weisen auf. Als unerschöpflicher Vorwurf dienen ihm zumeist Liebe oder Natur, wie sie sich mannigfach in den Menschenherzen widerspiegeln. Die dabei entstehenden Gebilde sind nie fragmentarisch oder improvisiert, nie nur Illustrationen der Dichtung, sondern stets musikalisch geformte Organismen. Es strömt dabei aus zwei verschiedenen tiefsten Quellen derselbe Geist zu einer Schöpfung zusammen; und die Musik fängt die Stimmung des Gedichts nicht mühsam von den Worten her ein, sie bringt sie auf ihre Art hervor. Dies kann, wie Pfitzner selbst verrät, „ganz unabhängig, vor Kenntnis des Gedichts, geschehen, oder leise von ihm berührt, wie mit der Wünschelrute“. Nach und nach weitet sich dem Komponisten das Persönlich-Lyrische zur gefühlsmäßigen Überschau über die Welt. Nicht nur die Kantate „Von deutscher Seele“, auch die letzten Liederhefte legen Zeugnis von solcher gewissermaßen objektivierten Lyrik ab. Und was vorher genre- oder episodenhaft herausgestellt wurde, erscheint nun geistiger, gedankenschwerer, dem Persönlichen entrückter und wie schicksalshaft bedingt. Nicht daß der romantische Melodiker je ganz in Pfitzner schwiege oder von des Gedankens Blässe angekränkelt würde. Aber neben Eichendorff gehen jetzt auch C. F. Meyer und Keller in seinen Tönen auf und die schlicht-schumanneske Weise der Jugend tönt aus der unerbittlich herben Linienführung des Gereiften um so ergreifender hervor.

Von Schumann und Brahms kommt auch die Kammermusik des Komponisten her. Ihre geschichtliche Bedeutung dürfte darin liegen, daß hier nicht nur wie bei den großen Einfallmusikern der Romantik wirkliche Eingebungen zutage treten, sondern daß auch alles, was zur sogenannten musikalischen „Durchführung“ rechnet, von ihm in den Bereich der Einfälle gezogen wird. Diese Durchführungen waren eine schwache Seite der Romantiker gewesen. Vielleicht, daß die Überspannung des musikalischen Schaffens

nach der Richtung romantischer Inspiration hin neue Möglichkeiten der Ausformung nicht voll zur Entfaltung kommen ließ und jene Meister zur Nachahmung klassischer Formschemen trieb. In Pfitzners Kammermusik gibt es kein Überwuchern musikalischer Inhalte mehr, aber auch keine Vorherrschaft tönender Formgesetze, keine Uferlosigkeit musikalischen Geschehens, aber auch kein Erfüllen erstorbener Formenschemen. Ein Neues entsteht in eigenartiger Ausnützung harmonischer, rhythmischer und kontrapunktischer Möglichkeiten, ein Neues folgerichtig erwachsen aus dem Alten. Musikalische Formarbeit als Eingebung, Einfall als formgewordene Wirklichkeit! Schon op. I, die Cellosonate, ist in der Durchführung und Verzahnung der angeschlagenen, herrlich jugendfrischen Leitthemen eigengewachsener Pfitzner. Nur von fernher schauen die Vorbilder (unter ihnen auch Wagner, Mendelssohn und Weber) herein. Konzeptionen von solcher Kühnheit und zugleich Geschlossenheit der Gesamtanlage wie das schwärmerisch romantische Trio (op. 8) und das grandiose Quintett (op. 23) hat der Kammermusikkomponist Pfitzner ebensowenig wieder erreicht, wie der Dramatiker das Melodienwunder der „Rose vom Liebesgarten". Zwar der Zugang zu diesen Kammermusikwerken ist nicht immer leicht; wem sich jedoch ihre Tore erst erschlossen haben, der kommt nicht los von den Wundern, die er dort schauen darf. Es ist die persönlichste und zugleich formerfüllteste Musik der Gegenwart; unerreicht die Gefühlstiefe ihrer langsamen Sätze, köstlich die aparten Stimmungen der Scherzi, bewundernswert die weitgeschwungene und doch feste Architektonik der Ecksätze. Wie selten wird heute jene geniale Einheit zwischen Einfall und Gestaltung erreicht, die uns etwa der aus einem Guß geformte überaus herrliche Satz des Quintetts bietet! Wer spinnt uns so unmerklich seine zweiten Themen hervor, wie es in den Anfangssätzen der Cello- und der Violinsonate geschieht? Wer bietet uns die formale Gedrungenheit und zugleich inhaltliche Fülle, wie sie das Klavier- oder das Violinkonzert aufweist? Gewiß, jene auf den Höhepunkten musikalischer Entwicklung selbstverständliche Einheit von Einfall und Ausformung, sie ist bei Pfitzner manchmal auch erkämpft, ja erzwungen. Ist doch der Schöpfer wie sein Palestrina dem „Zeitlich-Trüben" untertan und „kann es nicht mehr zwingen aus der Seele". Allein hier ringt ein Begnadeter um das Ideal wie Jakob mit dem Herrn. „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn."

Wir werden es nun verstehen, daß Pfitzner absoluter Musiker auch dem Drama gegenüber bleibt, womit nicht gesagt sein soll, daß er äußerlich wirksamer Dramatik aus dem Wege geht. (Man denke an den zweiten Akt des „Palestrina" und erinnere sich daran, daß der Meister als einer der wenigen genialen Opernregisseure gilt, die es verstehen, die Szene aus dem Geiste der Musik heraus zu beleben). Der poetischen Idee, von der das Drama zehrt, gesellt er die Musik mit ihrem Eigensten, dem musikalischen Einfall. Diese begleitet aber weniger das handgreiflich äußere Geschehen als das Dramatisch-Innerliche der Vorgänge und bleibt so sie selbst, allerdings zuweilen auf Kosten äußerer Wirkung. Hält man etwa Tannhäusers „Rom-Erzählung" gegen die ähnliche Schilderung Dietrichs im „Armen Heinrich" oder die Waldmusik des Wagnerschen „Siegfried" neben die musikalischen Naturschilderungen der „Rose", so erscheint Pfitzner sozusagen als der absolutere, keuschere Musiker. Was Nietzsche vorschwebte, „eine sich mit dem Drama deckende Sinfonie, vom Liede aus sich erweiternd", hier ist's zur Tat geworden; und zwar in der Orchestersprache, die durch die lineare Natur ihrer Kontrapunkte immer mehr von Wagner abrückt.

Der Schöpfer entflieht dem Alltag, um „von allem nichts zu spüren in dieser dummen Zeit." Doch immer wieder ruft ihn das gottgewollte „Du mußt" zurück. So wird schließ-

lich für ihn, der sich „am Ende einer großen Zeit" sieht, eben jener tragische Kampf zwischen Genie und Welt, der notwendige Inhalt eines Kunstwerkes. Es entsteht aus tiefinnerstem Erleben heraus die musikalische Legende „Palestrina". Das ist die künstlerische Verklärung seiner ganz auf die Inspiration gestellten Ästhetik. Gelegentlich eines Vergleiches zwischen Hans Heiling und Lohengrin spricht Pfitzner von den „ewigen Gesetzen, die beide zu erfüllen haben. Das sei die Tragödie jedes großen Künstlers, jedes großen Menschen." Auch Palestrina erlebt diese Tragödie des Genies, das in und trotz der Welt schafft und doch der Stunde der Eingebung unterworfen ist. Der Komponist dieses Werkes hat noch mehr wie früher von der Leitmotivtechnik Wagners nur gewisse Erinnerungsmotive beibehalten. Es drängte ihn zu musikalischer Rundung, er brachte die seelischen Vorgänge seines Dramas auf letzte musikalische Formeln, und dadurch wurde seine Musik sozusagen wieder einsamer als die seines großen Vorgängers.

Seit dem „Palestrina" ist Pfitzner eine europäische Berühmtheit; aber je nach der „Richtung", aus der es zurücktönt, klingt das Echo seiner Persönlichkeit und seiner Werke sehr verschieden. Es ist tragisches Schicksal dieses vorbildlich geformten Lebens und Schaffens, daß es Widerspruch erregt, wo es die Geister zur Besinnung und Sammlung mahnen sollte. In Pfitzners Kunst steckt ein unverlierbar köstliches Erbteil des Deutschtums. Ihm, dem unbelehrbar geradsinnigen Musiker, weisen wir unter denen, die ein Inbegriff unserer besten Kräfte sind, einen Ehrenplatz an. Ist doch er, in dessen Romantik das Beste der deutschen Seele weiterschwingt, einer der formerfülltesten und innerlichsten Musiker — auch im neuen Deutschland.

Eine Studie zur Stilentwicklung des frühen Schubert-Liedes

Von Hans Holländer[1]) Wien

Das Schubertsche Liedschaffen gibt in der Unermeßlichkeit seines inneren Gehalts wie seiner äußeren Formen naturgemäß eine stattliche Reihe von Problemen und Einzelfragen auf, die, wiewohl sie uns bei näherer Untersuchung scheinbar nur Handwerksmäßiges enthüllen, den künstlerischen Genuß am so betrachteten Werk keineswegs ausschließen, sondern ihn gerade durch die nahe Bekanntschaft mit gewissen Einzelheiten der Lied-Struktur noch erhöhen und um so kostbarer gestalten. Eine dieser bisher viel zu wenig beachteten Fragen ist die der mehrfachen Vertonungen eines Textvorwurfs, einer bei Schubert überaus häufigen Erscheinung, bilden doch die Mehrkompositionen eines Gedichts (oft auch nur Umarbeitungen einer ursprünglichen Fassung oder Skizze) über ein Drittel der Gesamtzahl der einstimmigen Lieder des Meisters (also ungefähr 200 Lieder).

Diese Tatsache widerlegt schlagend die vielfach verbreitete Meinung, Schubert hätte in einem kritiklosen „Somnambulismus" geschaffen, sich über das Wie und Was seiner Texte und deren Verarbeitung keine besonderen Gedanken gemacht, um vielleicht nach einiger Zeit sein eigenes Lied nicht mehr zu erkennen, wie der Sänger Vogl in der bekannten Episode zu erzählen wußte.

Hier soll nun ein charakteristischer Fall einer solchen wiederholten Textkomposition näher besprochen werden, an deren Hand sich wichtige Gesichtspunkte für die Stilentwicklung des frühen Schubert-Liedes gewinnen lassen. Es ist das Matthisonsche Gedicht „Geistertanz",

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Der Aufsatz, uns annähernd zwei Jahre bereits vorliegend, ist also lange vor Erscheinen des Buches von Paul Mies über „Schubert' der Meister des Liedes" geschrieben.

welches Schubert dreimal zur Komposition vornahm, bis ihn die Vertonung endgültig zu befriedigen vermochte. Das Gedicht lautet:

„Die bretterne Kammer
Der Toten erbebt,
Wenn zwölfmal der Hammer
Die Mitternacht hebt.

Rasch tanzen um Gräber
Und morsches Gebein
Wir luftigen Schweber
Den saus'nden Reih'n.

Was winseln die Hunde
Beim schlafenden Herrn?
Sie wittern die Runde
Der Geister von fern.

Die Raben entflattern
Der wüsten Abtei
Und flieh'n an den Gattern
Des Kirchhofs vorbei.

Wir gaukeln und scherzen
Hinab und empor
Gleich irrenden Kerzen
Im dunstigen Moor.

O Herz, dessen Zauber
Zur Marter uns ward,
Nun liegst du in tauber
Verdumpfung erstarrt.

Tief birgst du im düstern
Gemach unser Weh.
Wir Glücklichen flüstern
Dir fröhlich: Ade!"

Wie sehen nun die drei Lesarten des Liedes aus, und in welchem Verhältnis stehen sie zueinander? Nr. 1 ist ein unvollständiger Entwurf, „um 1812" datiert, 51 Takte lang und umfaßt die Strophen 1, 2 und 5; Nr. 2, undatiert, ist gleichfalls ein unvollständiger Entwurf, der die Komposition der Strophen 1, 2 und 3 enthält und sich über 101 Takte erstreckt; Nr. 3 vom 14. Oktober 1814 stellt die vollständige und endgültige Textvertonung dar.
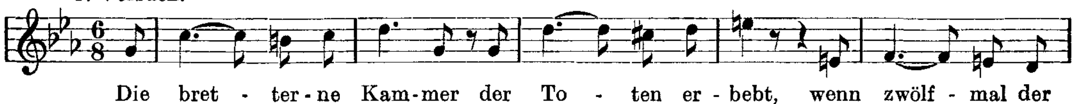
Es ist nun überaus lehrreich zu sehen, wie Schubert in den 3 Phasen unseres Liedes — denn um solche handelt es sich in den 3 Fassungen, wie noch zu zeigen sein wird — mit dem Texte verfährt und wie sich sein Verhältnis zum Gedicht immer bewußter wandelt, bis endlich Wort und Ton zu einer organischen Übereinstimmung miteinander gebracht sind.

Die beiden ersten Versuche zeigen die Anlage jener langen, kantatenmäßig gebauten Durchkompositionen, wie sie das junge Genie damals liebte: weitschweifige Tonmalereien, eingehender Illustration jedes hervorstehenden Textbildes oder -wortes, lange Zwischenspiele, Rezitative, Ariosi, kurz den gesamten Apparat lyrisch-dramatischer Ausdrucksmittel, wobei jedoch das Gefühlselement hinter der realistischen Zeichnung wesentlich zurücktritt. In diesem Stil sind die ersten großen Balladen „Hagars Klage", „Eine Leichenfantasie", „Des Mädchens Klage" (I. Bearbeitung, 1812), „Der Taucher" u. a. angelegt, Jugendwerke, die den mutig darauf los komponierenden Schubert zeigen, dem gleichsam alles zu Musik wird, das er angreift, ohne zunächst an eine Einheit der Stimmung, an psychologische Feinheiten, an ein richtiges Maßhalten im äußerlich-Illustrativen zu denken.

Vergleicht man nun die beiden Stücke miteinander, so fällt im sogenannten „1. Versuch"[2] das ungleich reifere Stadium gegenüber dem „2. Versuch" auf. Die Tonmalereien sind hier wesentlich eingeschränkt, der melodische Duktus ist weitaus freier und sanglicher und die für die allerersten Liedversuche Schuberts charakteristischen Satz- und Wortwiederholungen, wie sie sich in Strophe 2 und 3 von Nr. 2 finden, sind in Nr. 1 nicht mehr anzutreffen.

Beispiel I.

1. Versuch.



[1]) Der über diesen Text komponierte 4-stimmige Männerchor vom November 1816 spricht des weiteren für den großen Anreiz, den dieses Gedicht auf Schuberts Fantasie ausübte. Da es aber in der Absicht dieser Arbeit liegt, lediglich für das einstimmige Lied einige Entwicklungsmomente festzustellen, so konnte diese 4. „Geistertanz"-Komposition hier unberücksichtigt bleiben.

[2]) Diese Bezeichnung, sowie auch „2. Versuch" für das andere Bruchstück finden sich in der Gesamt-Ausgabe der Schubert-Lieder, Bd. X, Nr. 590 und es ist nicht zu ersehen, ob hierbei eine authentische Bezeichnung Schuberts oder eine spätere Hinzufügung durch fremde Hand vorliegt.

2. Versuch.

Ham-mer die Mit - ter-nacht hebt. Die bret - ter - ne Kam-mer der To-

ten er - bebt, wenn zwölf-mal der Ham-mer die Mit - ter - nacht hebt.

Angesichts des 2. „Versuchs" kann man sich der Empfindung nicht erwehren, daß Schubert hier jede einzelne Textstimmung, jedes Textbild, ja sogar jedes einzelne Wort in einen besonderen musikalischen Gedanken kleidete, woraus sich eine bunte Reihe tonmalerischer Einzelheiten ergibt, die als ein loses Gefüge ohne inneren Zusammenhang nebeneinander stehen. Seine Freude am Ausmalen und sein Streben, über die Bedeutung der einzelnen Tonmalereien jeden Zweifel auszuschließen geht im 2. „Geistertanz"-Fragment so weit, daß er die einzelnen Partien mit Überschriften versieht, wie etwa „Mitternacht", „Das Heulen der Winde", „Feierliche Stille", „Tanz". Hier einige Beispiele für das Gesagte:

Beispiel II.

„Das Heulen der Winde".

usw.

pp „Feierliche Stille".

Beispiel III.

p „Tanz."

usw.

Rasch tan - zen um Grä - ber wir luf - ti - gen Schwe - - ber,

wir tan - zen um Grä - - - ber den

sau - sen-den Reihn

usw.

Es sei schon hier auf das besondere Gewicht hingewiesen, welches der Schilderung der 2. Textprobe „Rasch tanzen um Gräber und morsches Gebein wir luftigen Schweber den sausenden Reih'n" zukommt. Nicht allein, daß sich Schubert bei dieser „Tanz" überschriebenen Partie in breit ausladenden Tonmalereien ergeht, er wiederholt sogar die ganze Strophe und trachtet durch die auf- und absteigenden, weit auseinandergelegten Melodieschritte für den Tanz der „luftigen Schweber" auch in der Singstimme eine charakteristische Illustration zu geben. Es ist zweifellos, daß Schuberts Phantasie durch die dichterischen Einzelheiten dieses Geistertanzes besonders angeregt wurde, und es soll im weiteren Verlauf dieser Untersuchung gezeigt werden, wie gerade dieses Bild bei den weiteren Bearbeitungen des Liedes immer entschiedener in den Vordergrund tritt, bis es zuletzt in Nr. 3 zur ausschließlichen tonmalerischen Alleinherrschaft gelangt. Doch greifen wir dem Gange unserer Betrachtungen nicht vor. (Schluß folgt.)

Dvořák

zur 25. Wiederkehr seines Todestages

Von Hans Schnoor, Dresden

In erfrischendem Naturwuchs, scheu zur Höhe Beethovenscher Klassik neigend, abseitig, einzig, fast beziehungslos: so lagert sich das Werk Dvořáks vor die Perspektive des 19. Jahrhunderts — das erste und auch schon wiederum das letzte wahre Genie einer tiefkünstlerischen Volksmusik. Ein paarmal hat es den Anschein gehabt, als wollte sich Dvořáks Kunst etwas verlegen bei den Neudeutschen um Liszt und Wagner anbiedern, ein paarmal auch als fühlte sich der tschechische Meister dem Freunde Brahms tiefer verpflichtet. Aber einsam, wie er innerlich blieb, einsam steht er auch vor der Geschichte, die gar nicht erst des klärenden Abstandes einer 25-Jahrfeier bedurfte, um sich Dvořáks Größe zu entsinnen. Immer schon wußten diejenigen bei uns in Deutschland, die dem Zauber seiner Erscheinung einmal verfallen waren, wie sie sein Wesen aus dem Geiste und vielfach aus dem Gegensatz seiner Zeit heraus erklären sollten. Man hatte erkannt, daß sich mit den Zielen der frühen und mittleren Romantik eines Schubert und Schumann Dvořáks Phantasietrieb öfters gemessen und berührt, man kannte aber auch jene Kräfte, durch die sich Dvařák instinktiv gegen die Musik des 19. Jahrhunderts wehrte. Als Ausdruck innerer Abwehr muß es — so paradox das erscheint — verstanden werden, wenn der alternde Meister sinfonische Dichtungen nach Lisztschem Muster schreibt — diese Abwehr drohte ihn seine Sicherheit zu kosten. Aber Dvořáks sinfonische Lebensschöpfung, bestehend aus 5 großen Sinfonien und zahlreichen Kammermusiken, lag damals, als er mit seiner ersten Musikprogrammdichtung, dem „Wassermann", hervortrat, abgeschlossen vor. Innere Gründe verleiten zu der Annahme, daß Dvořák, hätte ihm das Schicksal ein längeres Schaffen vergönnt, ebenso an der Überwindung des Geistes und der typischen Kunstformen des 19. Jahrhunderts mitgewirkt hätte, wie er sich einige Zeit mit ihnen eingelassen, um sich ihrer erwehren zu können.

Aus dem äußeren Lebensablauf findet Dvořáks Verhältnis zu den Zeitgenossen, das bekanntlich im Falle Brahms einmal zu temperamentvoller Kriegserklärung und zu ungerechter menschlicher Entfremdung geführt hatte, nur wenig Erklärung. Auch ist nicht nur die Stärke des Charakters für die verhältnismäßig klare Zielsicherheit seines Kunststrebens verantwortlich zu machen. Vielmehr möchte ich glauben, daß außer den Kräften der Rasse eine, für jene Zeit fast altmodisch anmutende Liebe zur klassischen Musik in ihrer Ausprägung durch Beethoven für die Richtung von Dvořáks Talent bestimmend ward. Diese Liebe wurzelte in einem rührenden Glauben an die Macht der Treue: Da Dvořák sie in dem durch Wagner aufgeregten Zeitalter nicht betätigt fand, verklärte sie sich ihm immer mehr zur Idee, die über dem bescheidenen Lichtkreis seines Lebens stand — eines Lebens für den Nächsten und, ganz ohne Egoismus, für sich selbst.

Dies Leben ist durch die ausgezeichnete tschechische Dvořákbiographie von Šourek bis ins kleinste erforscht worden und nur weitere Briefveröffentlichungen, zu denen Altmann mit der Bekanntgabe des Briefwechsels Dvořak-Simrock das Beispiel gab, könnten seelische, kaum noch sachliche Aufschlüsse bieten. Von unserem Standpunkt gesehen, bietet Dvořáks Biographie überhaupt keine romanhaften Anziehungspunkte. Es verläuft ohne sichtbare Erschütterungen etwa in der Folge der drei Hauptkapitel: Der Spielmann — Der Privatmann — Der Musikschuldirektor. Das letztere Kapitel ist, soweit es sich in Amerika abspielte, durchaus nicht frei von melancholischer Tragik. Die Erschütterungen der E-moll-Sinfonie zeugen davon, und es wäre nachgerade an der Zeit, diesen einzigen Instrumentalgesang hoffender Sehnsucht auch äußerlich, in der Benennung, zu jener ehrfurchtgebietenden Heimatliebe des Meisters in Beziehung zu setzen, anstatt die mißverständliche Etikette „Aus der neuen Welt" geschichtlich zu legitimieren.

Die frühe kompositorische Entwicklung Dvořáks zu verfolgen, ist uns allerdings sehr erschwert. Vor dem Gewissen des reifen selbstkritischen Künstlers haben die Frühwerke kaum Gnade

gefunden und sind bis auf wenige Ausnahmen vernichtet worden. Die Forschung ist unter Führung Šoureks, des besten Kenners von Dvořáks Nachlaß, bemüht, unsere Kenntnis von den Werken der Zeit von 1872 zu erweitern. Sehr wertvoll ist in diesem Zusammenhang der Versuch des tscheschischen Nationaltheaters unter Leitung von Ostrčil, die erste Form der Heroischen Oper „Alfred" (nach Theodor Körner) zum Dvořákfest neu zu beleben. Auch die nachgelassene Sinfonie in B-Dur ist für die Erkenntnis des Dvořákschen Frühstils bedeutsam. Das Jahr 1873 brachte den ersten unerwarteten öffentlichen Erfolg mit der Kantate „Die Erben des weißen Berges". Nicht zu übersehen ist die Tatsache, daß aus dem Zeitabschnitt 1865—1872 Kammermusik und vor allem Lieder vorliegen, die entwicklungspsychologisch mindestens so bedeutsam sind, wie die doch in erster Linie ihres nationalen Pathos wegen allgemein bemerkte Chor-Orchester-Kantate. Beweis dafür auch: daß Dvořák viele Gedanken aus seinem frühen Schaffen in sein späteres Werk übernommen hat, daß diese älteren Sachen, etwa die sogenannten Abendlieder, in dem Briefwechsel mit Simrock noch Ende der 80er Jahre die Rolle von besonders liebevoll bewahrten Jugendträumen spielen.

Im Erfolgsjahre 1872 heiratete Dvořák. Wir erwähnen das besonders, da sich von nun an ein Familienpatriarchat bildete, dessen selten guter und lauterer Geist vom Charakter der Schöpfung des Meisters nicht zu trennen ist. Dvořák verläßt den Theaterdienst — er war 10 Jahre lang Bratschist gewesen — und übernimmt die Organistenstelle an der Adalbertkirche. Das wird der Weg zur Privatisierung seines Daseins, zur Entbindung der freischöpferischen Individualität. Ein besonderer Niederschlag der neuen Tätigkeit, die bis 1876 währt, ist nicht zu finden. Das darf nicht als Gleichgültigkeit in kirchlich-religiösen Dingen gedeutet werden. Vorläufig aber herrscht der Hang nach vielverzweigtem Schaffen — völlig nach altmeisterlicher Anschauung und im Gegensatz zur allgemeinen Einschränkung der europäischen Musik in die Bezirke des Musikdramas. Von dem revolutionären Einfluß, der damals von dem Liszt-Wagnerschen Kreise ausging, scheint Dvořák nicht unmittelbar getroffen zu sein. Dagegen wird nun das Eingreifen Brahms' bedeutungsvoll. Der österreichische Staatsstipendiat Dvořák, Protektionskind des deutschen Meisters, gewinnt sogar das Vertrauen Hanslicks. Und Simrock wird nun sein Förderer, ohne Rücksicht auf den zeitlichen oder zukünftigen Kurswert der Werke Dvořáks — er verlegt nahezu alles. Das war im Jahre 1875. Verlegerwünsche und künstlerische Selbstbestimmung glichen sich in Zukunft meist reibungslos aus. Nicht immer war es der Komponist, der seinen Erfolg am deutlichsten voraussah. So entstanden die Slawischen Tänze auf Anregung des Verlegers, hinter dem wieder der Rat Brahms' stand. Die Freude des Autors ist gerade an diesem Werk erst zögernd erwacht, dann allerdings sehr heftig. Es war überhaupt psychologisch eines der eigenartigsten Verhältnisse — diese Freundschaft zwischen Simrock und Dvořák, die gelegentlich eine joviale Herausforderung auf der einen, ein gewisses Mißtrauen auf der andern Seite nicht ausschloß.

Aus dem naiv-bescheidenen Musikanten wurde mit den Jahren ein ebenso naiv-selbstbewußter Künstler, immer grundgütig in den menschlichen Beziehungen, aber auch bereit, die ihm von Natur, Rasse und Nation zugewiesene Stellung nach außen zu behaupten. Das bedeutete denn auch das Erwachen des politischen Menschen: In der 1883 geschriebenen dramatischen Ouvertüre „Husitska", einem Stück von ausgesprochen slawischem Furor, hat Dvořák sein national tschechisches Bekenntnis abgelegt. Inzwischen war der Meister auch dem Weltruhm ein großes Stück nähergekommen. Förderungsbereite Kräfte regten sich überall, am auffälligsten in Deutschland und im deutschen Österreich. Es begann schon um das Jahr 1880 ein Werben um den Künstler. Konzertgesellschaften, namhafte Kammermusikvereinigungen und Dirigenten nahmen sich seiner an. Zu Simrock trat eine konkurrierende Verlegerschaft. Eine ganz neue Zukunft öffnete sich, als von England der Ruf an Dvořák erging, dort Aufführungen seiner Werke zu veranstalten. Für das Land der Händeltradition war das (1876—77 geschaffene) Stabat Mater mehr als eine Verheißung. Das Werk hat 1883 London buchstäblich erobert. Über England und angelsächsische Musikkultur hinweg ergab sich die entscheidende Beziehung zu Amerika: 1892 wurde Dvořák nach New York als Direktor des Nationalkonservatoriums berufen. Heimweh, richtiges Heimweh wird von da ab der Grundklang seiner Kunst. Vor drohender

Entwurzelung seines Wesens flieht er rechtzeitig noch in die Heimat Prag zurück, 1895. Hier wirkte er als Inhaber der Professur für Komposition, später als Direktor des Prager Konservatoriums, ein Lehrer zahlreicher Talente, aber kein eigentlicher Schulbildner. Das Zentrum seiner Lebenssphäre wurde jenes ländliche Heim in Vysoka bei Prag, wo neben agrarischer Musterwirtschaft die Komposition nochmals im großen Stile aufgenommen wurde. Diese letzten Lebensjahre Dvořáks sind erhellt vom Glück familiären Behagens und einer ungebrochenen Produktivität, deren schönste Ergebnisse die beiden Quartette in As und G und das dreiaktige lyrische Märchen Rusalka sind. Am 1. Mai wurde Anton Dvořák aus schaffendem Leben durch den Tod gerissen.

Er war ein naturfroher böhmischer Musikant und ein Gottsucher. Die fast kindliche Unbefangenheit des Lebensempfindens schloß einen großartigen metaphysischen Wesenszug nicht aus. Über aller tanz- und sangesfrohen Naturromantik seiner Werke liegt kosmische Weihe, und durch alles hindurch geht ein inniges Sehnen pantheistischer Religiosität. In richtiger Wahl wurde nach der tschechoslowakischen Staatsgründung nicht Dvořák, sondern Smetana zum förmlichen Vertreter der Nation erklärt: über gutes Patriotentum hinaus weist doch Dvořáks Kunst auf die menschheitlichen Sphären. Für die slawische Rasse bedeutet er ein ähnliches Phänomen wie Schubert für die germanische. Und so wenig jemand daran denkt, Schuberts Erscheinung in nationale Grenzen zu binden, so wenig taugt Dvořáks Werk als Gegenstand nationaler Kunstpolitik. Freilich muß man den tschechischen Staatsgeist loben, daß er sich in diesen Wochen zu einer der großartigsten Kundgebungen im Zeichen der vielleicht höchsten Vergeistigung slawischer Rasse entschlossen hat. Nutznießer davon werden auch wir Nachbarvölker sein . . .

In beispielloser Ursprünglichkeit, in individueller Vergeistigung, in klassischer Formvollendung bietet sich Dvořáks Werk dar. Ein Universalismus des handwerklichen Gestaltungstriebes dient der lockeren Phantasie dieses böhmischen Musikanten — des Erben klassischer Überlieferung und klassischer Fülle. Um zwei Pole drängt sich der Gestaltenreichtum seiner Kunst: um die Instrumentalmusik und um seine geistliche Vokalkunst. Es sind gleichsam die Richtungen seines metaphysischen Musikfühlens. Abseits steht die Gruppe der Opern, die keine Einheit im organischen Sinne darstellt. Ein Dramatiker war Dvořák nicht, noch weniger ein Theatraliker. In elastischer Anpassung an die verschiedensten Stilarten hat er auch dieses Feld des künstlerischen Ehrgeizes bestellen zu müssen geglaubt. In innerster Übereinstimmung mit seinem Genius schuf er am Ende seines Lebens in jener Rusalka ein köstliches Stück bühnenmäßig empfundener Naturkunst.

Auch an Dvořáks vokales, an sein Liedschaffen, ist nicht der absolute Maßstab zu legen, der sich aus dem Vergleich etwa mit Schuberts Werk ergibt. Ein wenig Gelegenheitscharakter ist Dvořáks Werken auf diesem Gebiet, trotz wundervoller Einzelheiten, eigen. Die biblischen Lieder bleiben hierin wohl das einzig vollgültige Zeugnis seines Wesens. Die Geltung der großen geistlichen Chorschöpfungen wird durch diese Einschränkung nicht getroffen: kommen einmal Zeiten, denen die Beschäftigung mit religiösen Dingen inneres Bedürfnis ist, dann wird auch das religiöse Kunstwerk Dvořáks leuchtend auferstehen, denn es birgt Mozartisches in Empfindung und dämonischer Stärke.

Aber Dvořák bleibt dennoch für uns und wahrscheinlich für alle Zeiten ehrwürdig als Schöpfer der reinen, absoluten, sinfonischen Kunst: über alle Groß- und Kleinformen hinweg der Meister eines in seiner Art seit Beethoven unerreichten kammermusikalischen Stiles. Diese Kammermusik bedeutet das Vermächtnis des großen böhmischen Meisters an die Gegenwart und Zukunft.

Nochmals: Der vertriebene Schulmusiker

Von Alfred Schmidt, Dresden[1])

Der Not- und Kampfruf von Alfred Heuß unter obiger Überschrift im Februarheft dieser Zeitschrift wendet sich im innersten Grunde gegen eine Zeiterscheinung, die nicht nur auf dem Gebiete der Musikpädagogik zu beobachten ist und — leider ohne Erfolg — von allen weiterblickenden Pädagogen, Volkswirtschaftlern, Ärzten und sonstigen Menschenfreunden bekämpft wird: gegen die moderne Überschulung, man könnte in unserm Falle auch sagen: Überphilologisierung. Nicht ganz schuldlos an den verfahrenen Zuständen mögen auch gewisse falsch verstandene Lehren der Kunsterziehungsbewegung (seligen Angedenkens!) sein.

Man fordert also auch für den Musiklehrer an höheren Schulen philologische Bildung. Das Tragische dabei ist, daß diese absonderliche Forderung nur ein Teilziel in einem jahrelangen (man kann bald sagen: jahrhundertelangen) Kampfe ist, der alleredelsten Motiven entsprungen ist und alleredelste Ziele verfolgt: dem Kampfe um die Kulturbedeutung der Musik und um deren Stellung in der Schule. Es dürfte für die Leser unsrer Zeitschrift kaum nötig sein, nachzuweisen, welche Rolle die Musik im Schulleben vergangener Jahrhunderte gespielt und welches Ansehen der Schulmusiklehrer bei groß und klein genossen hat. Reichliches Material hierzu hat neuerdings Schünemann in seiner „Geschichte der Schulmusik“ (Kistner & Siegel, Leipzig 1928) geliefert. Aber auch dazu, wie die Schulmusikpflege und damit die Stellung des Schulmusikers schrittweise, aber unaufhaltsam von ihrem Höhepunkt herabsteigen mußten[2]). Die Musik war zuletzt (ebenso wie Zeichnen und Turnen) nur mehr ein Anhängsel an den übrigen Unterricht, der ganz einseitig den Intellekt bildete und besonders Sprachen pflegte (am allerwenigsten die Muttersprache). Die wenigen Musikstunden, die der Schule noch blieben, reichten kaum, um die nötigen Gesänge für Schulfeiern und Schulkonzerte vorzubereiten — ja, wo es zu repräsentieren galt, da war die Musik nicht bloß geduldet, sondern höchst willkommen; brauchte man aber Platz für neue Bildungsmöglichkeiten, so mußte die Musik am ersten herhalten, gar nicht zu sprechen von der meist ungünstigen Tageslage der Musikstunden. Ganz entsprechend die Wertung der Musik bei den Jahres- und Abgangszensuren. Die Musikzensur hatte keinerlei Ausgleichskraft. Manchem guten Musiker unter den Schülern hat man eben seiner musikalischen Betätigung wegen das Leben sauer gemacht. Bei den Herren Kollegen galt die Musikstunde als Erholungsstunde — nicht nur für Schüler, sondern auch für den Lehrer. (Haben wir doch in der Zeit des Beamtenabbaus an manchen höheren Schulen das unwürdige Schauspiel erlebt, daß sich Philologen, die sonst nicht gern von ihren musikalischen Qualitäten redeten, zu den wenigen übrigbleibenden Musikstunden drängten, weil man sich dabei nicht anzustrengen brauchte und — na, schweigen wir davon!). Dementsprechend galt der Schulmusiker als Lehrer zweiten und dritten Grades, als „Fachlehrer“. Aus diesem Grunde, und weil er nicht die Weihen wahrhaft philologischer Bildung genossen hatte, durfte er auch mehr Stunden erteilen und weniger Gehalt einstecken als seine Philologenkollegen. Man fragt sich kopfschüttelnd, woher die „Fachlehrer“ noch den Lebensmut und die Begeisterung für ihr Amt aufbrachten.

Man wundert sich aber kaum, daß die Musiklehrer, um diesem Zustand ein Ende zu machen, begeistert einen Irrweg gingen, auf den sie Gott weiß welcher Satan geführt hatte: sie selbst waren es, die die „Philologisierung“ ihrer Vorbildung forderten, um ihrem Fache das Ansehen der übrigen Fächer und sich selbst die Besoldung „höherer Lehrer“ zu verschaffen. Freilich hat man sich's wohl ein wenig anders gedacht, als es gekommen ist.

---

[1]) Die weitere Behandlung der Frage dürfte willkommen sein, zumal sie gerade auch für Sachsen besondere Bedeutung hat. Studienrat A. Schmidt, Dozent am pädagogischen Institut der technischen Hochschule in Dresden, hat denn auch im besonderen die sächsischen Verhältnisse im Auge.

[2]) Vgl. hierzu Löbmanns Artikel „Über den jüngstverflossenen musikalischen Wettbewerb der höheren Schulen in Dresden“ (Februarheft der Zeitschrift f. Musik), ferner die einschlägigen Berichte der Dresdner und Münchener Reichsschulmusikwochen (Quelle u. Meyer). Der Verfasser könnte aus seiner Praxis eine ganze Reihe von Fällen anführen, wo Abiturienten höherer Schulen jahrelang überhaupt nicht gesungen, noch von Musik etwas gehört haben, wo Notenkenntnis vollständig fehlt, wo die einfachsten Volkslieder völlig unbekannt sind usw.

Nämlich — und hier beginnt die Tragikomödie: Was A. Heuß als in Preußen drohend darstellt und bekämpft, ist im Freistaat Sachsen schon seit dem 1. April 1924 — also volle fünf Jahre schon! — Wirklichkeit!! Hier hat man aus der guten alten „Fachlehrerprüfung", die gewiß reformbedürftig und auch reformfähig war, eine „Prüfung für das höhere Schulamt der Kandidaten des zeichnerisch-wissenschaftlichen, der musikalisch-wissenschaftlichen und der turnerisch-wissenschaftlichen Richtung" gemacht. So kompliziert wie ihr Titel ist die Prüfung selbst. Um die Unmöglichkeit und Gefährlichkeit der neuen Prüfungsordnung nachzuweisen und vor Nachahmungen zu warnen, ist es nötig, Einzelheiten anzuführen (sie ist in Nr. 24 des Sächsischen Gesetzblattes vom Jahre 1924 erschienen und durch die Firma C. C. Meinhold u. Söhne in Dresden zu beziehen).

Die Prüfung — ich bespreche im folgenden immer nur die „musikalisch-wissenschaftliche Richtung" — zerfällt in eine Fachprüfung und eine wissenschaftliche Prüfung. Gegenstände der ersten sind Musik und Musikwissenschaft (arme Musikwissenschaft, du zählst also auch nicht als volle Wissenschaft!). Bedingungen zur Zulassung sind Maturität und mindestens 8 Semester Fachstudien, die in Verbindung mit „wissenschaftlichen" Studien getrieben werden können: mindestens 3 Semester Konservatorium und 5 Semester Musikwissenschaft an der Universität. Die Minderbewertung der fachlich- technischen Studien am Konservatorium (die nach der alten Prüfungsordnung allein erforderlich waren) und die Überbetonung der rein musikwissenschaftlichen, die erfahrungsgemäß mit der Praxis in der Schule sehr wenig zu tun haben, liegen auf der Hand. Die Fachprüfung zerfällt wieder in eine fachwissenschaftliche (schriftliche Hausarbeit, mündlich: Musikgeschichte, Ästhetik, Gesanglehre, Musikpädagogik, Theorie, musikal. Literaturkunde), eine fachtechnische (Klausurarbeiten zur Harmonie- und Kontrapunktlehre und freien Komposition, Gehörbildung, Gesang, Sprechtechnik, Klavierspiel) und eine fachpädagogische (Lehrprobe). Man braucht nicht einmal Fachmann zu sein, um erkennen zu können, daß für die hier gestellten Anforderungen 3 Semester Konservatorium sicher zu wenig und 5 Semester musik-wissenschaftliches Seminar vielleicht zu viel sind: wer sich gewissenhaft auf die Prüfung vorbereitet, wird möglichst beides 8 Semester hindurch betreiben — wenn er's aushält! Wer einmal das volle Doppelstudium versucht hat, wird wissen, welche Kräfte es kostet — eins muß in der Regel zu kurz kommen.[1]) Und noch ein anderes ist zu bemängeln: wo sind die besonderen pädagogischen Belange vertreten? Es ist kein Geheimnis, daß Konservatoriums- und Universitätslehrer oft glänzende Techniker und Wissenschaftler sind, aber keine Pädagogen, (was von ihnen auch nicht in erster Linie verlangt wird); der künftige Lehrer muß aber angeleitet werden, die erlernte und erworbene Technik und Wissenschaft in pädagogische Münze umzuwerten — wo lernt er das? Hier klafft (wie in so mancher Prüfungsordnung) eine Lücke. Denn die übliche und auch hier geforderte „Ableistung des Vorbereitungsdienstes zum Erweise der Anstellungsfähigkeit" kommt eigentlich post festum: wozu das lange Studium, wozu der Vorbereitungsdienst, wenn die Anstellungsfähigkeit nicht zuerkannt werden kann? Hier kann nur ein Praktikum oder mehrere Praktika an wirklichen Schulen helfen, wie sie z. B. die akademische Volksschullehrerbildung im Freistaat Sachsen mit viel Glück versucht hat. Also P ä d a g o g i s i e r u n g statt Philologisierung!

Man sollte meinen, die oben beschriebene Prüfung genüge. Sie genügt aber anscheinend noch nicht, um den Musiklehrer seinen philologisch gebildeten Kollegen gleichzustellen. Deshalb das Danaergeschenk der „wissenschaftlichen" Prüfung, die sich erstreckt auf Philosophie und Pädagogik (mit besonderer Rücksicht auf das gewählte künstlerische Fach — hier kommt also die Pädagogik am falschen Ende und auch noch von der theoretischen Seite herein!) Dazu — es ist immer noch nicht zu Ende! — kommt noch ein wissenschaftliches Sonderfach, für das der Kandidat die Lehrbefähigung zweiter Stufe nachzuweisen hat. Für die musikalisch-wissenschaftliche Richtung werden besonders empfohlen Deutsch, Geschichte, Mathematik, Physik oder eine der romanischen Sprachen. Wozu das Sonderfach? Darüber hat schon A. Heuß geschrieben. Und warum gerade eins der angeführten Fächer? Hat man in Sachsen die berühmten preußischen „Querverbindungen" vorausgeahnt? Dann dürfte wohl Religionslehre nicht fehlen —

[1]) Vgl. hierzu bes. den gleichnamigen Artikel von A. Heuß im Februarheft.

Kirchenmusik! Dann dürften vor allem die Leibesübungen nicht fehlen, die doch zur Musik mindestens ebensoviel Beziehungen haben wie Mathematik und Physik. Aber — und das ist des Pudels Kern! — wie kann ein nichtphilologisches Fach ein anderes in die Sphäre der wahrhaft philologischen heben? Dem Staat kam natürlich das Streben der Musiklehrer nach „Verbesserung" ihrer Vorbildung wie gerufen; er gewährte sie, indem er vom „höheren Musiklehrer" noch eine andre, außermusikalische facultas verlangte — um ihn desto günstiger verwenden zu können. Man lese in dem Artikel von Heuß nach, inwiefern diese Prüfungsordnung eine Herabwürdigung der ernsten Musikwissenschaft bedeutet, inwiefern sie sich eigentlich diametral entfernt von den Zielen, die ihre geistigen Urheber verfolgten: aus der sächsischen Prüfungsordnung vom 1. April 1924 „spricht ebensowenig Liebe wie Verständnis des Musikertums" und der Musik überhaupt. Führende und einsichtige sächsische Musiklehrer haben längst erkannt, daß sie ihrer Kunst einen schlechten Dienst erwiesen haben; doch sie werden die Geister, die sie riefen, nicht los und sehen sich für ihre Person auch noch betrogen in ihren Gehaltshoffnungen: wer nicht durch dieses Monstrum einer Prüfungsordnung hindurchgegangen ist, bleibt Lehrer zweiten Grades. Alle Musikerzieher aber, denen es ernst ist um Schule, Kunst und Kunst in der Schule, sollten kämpfen für Beseitigung dieser und Aufstellung einer neuen, wirklich zeitgemäßen Prüfungsordnung[1]). In dieser darf nur die Musik mit ihren vielen Sonderfächern Raum haben; sie muß vor allem verlangen, daß alle vorbereitenden theoretischen und praktischen und wissenschaftlichen Studien unter pädagogischen Gesichtspunkten getrieben werden.

Nachwort: Fritz Piersigs Darstellung preußischer Verhältnisse im Aprilheft dieser Zeitschrift beweist, wie verfahren auch anderorts der Karren ist; sie beweist ferner, wie bitter notwendig eine reichsgesetzliche Regelung der Frage ist oder wenigstens eine Vereinbarung der Länder. Aber ja nicht vom grünen Tische aus! Niemals dürften die Beschäftigungsmöglichkeiten der Lehrer für die Aufstellung von Prüfungsordnungen maßgebend sein, sondern allein die Belange des Faches. Kombinationen von Klassen verträgt der Musikunterricht an höheren Schulen noch weniger als der sog. wissenschaftliche. Also lieber Abteilungsbildung, wenn der Musiklehrer nicht voll beschäftigt werden kann[2])! Auch die Leitung freiwilliger musikalischer Arbeitsgemeinschaften, die besonders zur Heranbildung eines tüchtigen Lehrernachwuchses notwendig sind (doppelt notwendig infolge der Akademisierung der Volksschullehrerbildung), sollte in der Regel in der Hand des praktisch, theoretisch und musikwissenschaftlich gebildeten Fachmannes liegen, der allein die Verbindung der arbeitsgemeinschaftlichen Studien mit dem übrigen Musikunterricht herstellen kann — um ein Schlagwort zu gebrauchen: mit der musikpädagogischen Wirklichkeit. Nur dadurch begegnen wir der Gefahr, daß die musikalische Arbeitsgemeinschaft wohl zum Reden, wenn nicht Schwätzen über Musik, nicht aber zum Musizieren und damit zum wirklichen Musikverständnis anleitet. Daß damit begnadeten Ausnahmebegabungen, deren Interesse sich in gleichem Maße auf ein philologisches Fach und auf die Musik erstreckt und die bei einer Doppelbeschäftigung in beiden Fächern Befriedigung finden und weder das eine noch das andere zu kurz kommen lassen — daß solchen Ausnahmebegabungen, deren es nur wenige gibt, nicht der Weg zum Musiklehramt versperrt werden soll, versteht sich von selbst; aber in jedem Falle ist, wie auch Piersig schreibt, der Nachweis eines vollwertigen künstlerischen Staatsexamens zu führen. Im übrigen bleibt es bei der Forderung reinlicher Scheidung.

[1]) Ebensoviel Aufmerksamkeit und Kampfbereitschaft fordert, wie Hugo Löbmann im Februarheft schon angedeutet hat, die Stellung der Musik an den höheren Schulen. Sachsen ist z. Z. allen Ernstes darüber, eine völlige ungenügende Musikpflege an den höheren Schulen gesetzlich zu verankern. Wo sind die Organisationen, die sich dagegen wehren?

[2]) Orte mit mehreren höheren Schulen können ja für übrigbleibende Musikstunden zur Not auch einen „Wanderlehrer" anstellen.

Musikdramatische Parallelen bei R. Strauß und Monteverdi

Von Alfred Heuß

Virneisels Aufsatz über das Intermezzo von R. Strauß hat vielen Lesern Freude bereitet und, wie wir wohl andeuten dürfen, auch dem Verfasser des Werkes selbst. Zu der Stelle nun, die die musikalisch verschiedene Fassung des Telegramms: Du kennst Mieze Maier usw. (s. S. 133f. im Märzheft) betrifft, wollten wir schon damals eine Bemerkung machen, nämlich auf jene Stelle hinweisen, in der sicher zum erstenmal in der musikdramatischen Literatur die ganz gleichen Worte zweimal, und zwar verschieden gesungen werden, die Worte nämlich, auf die Orpheus in des großen Monteverdi erster Oper Orfeo stößt, als er vor die Tore der Unterwelt gelangt. Es sind dies die berühmten Worte aus Dantes göttlicher Komödie: Lasciate ogni speranza voi ch'entrate (Laßt alle Hoffnung schwinden, die ihr hier eintretet), die der Textdichter Striggio in den griechischen Vorwurf — ein naiver, aber gut angebrachter Anachronismus — aufgenommen hat. Die Worte singt eigentlich Speranza, d. h. die Orpheus begleitende allegorische Gestalt der Hoffnung, und wie sie dies nun tut, ist psychologisch derart scharf gegeben und mit der Stelle bei Strauß bei aller sonstigen Verschiedenheit derart übereinstimmend, daß die dreihundert Jahre, die zwischen den beiden Opern liegen, geradezu zusammenfallen, „Zeit und Raum" keine Rolle mehr spielen.

Bei Monteverdi sind die beiden „Lesarten" der gleichen Worte folgendermaßen zu verstehen: Speranza liest die ihr unbekannte Inschrift zunächst ganz langsam, buchstabiert sie gewissermaßen, singt also in breiten Tönen sowie in noch nicht „affizierter" Mittellage; noch weiß sie ja nicht, was die Worte zu bedeuten haben. Das furchtbare „voi" (ihr) entlockt ihr aber, wie in Vorahnung, bereits einen hohen Ton. Der Satz schließt in G-Moll. Und nun wird der Singenden erst voll bewußt, was sie gelesen hat, was die Worte zu bedeuten haben. Echt monteverdisch eine harmonische Rückung, die auch heute nicht die geringste Einbuße an schneidender Eindringlichkeit erlitten hat, nämlich G-Moll E-Moll, dieses E-Moll zugleich das um einen Ton erhöhte D-Moll des ersten Vortrags! Auch hier ein musikdramatisches Mittel, das auch heute nichts von seinem Wert eingebüßt hat; Monteverdi war aber sein Entdecker. Die gleichen, in ihrer Furchtbarkeit bewußt gewordenen Worte stürzen nun aber in niederschmetterndster Erregung in doppelt so schnellem Zeitmaß förmlich heraus, das nach G-Moll schneidend wirkende E-Moll tut das Seine zur Sache, ein Schrei mit o' wird noch eingefügt, und nun wirkt das in die Höhe gestoßene, wieder lang gehaltene Voi ch'entrate geradezu vernichtend. Hier die Stelle, die in das Studienheft jedes angehenden Opernkomponisten gehören müßte:

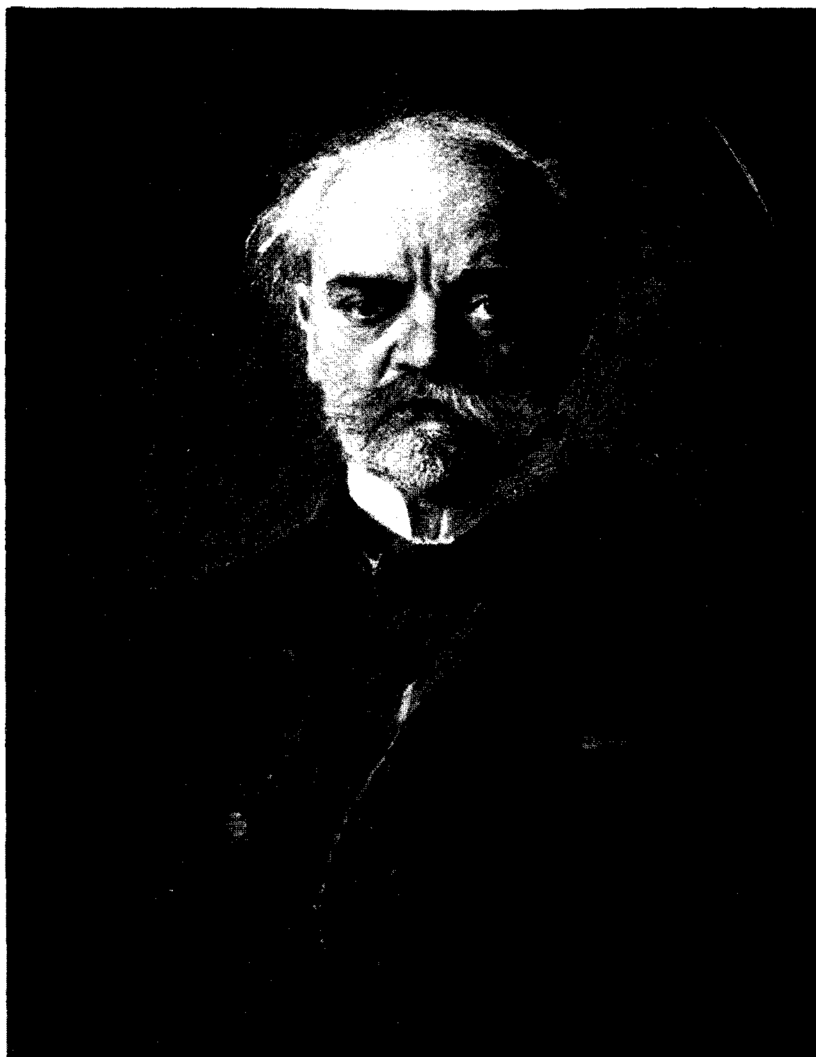
Las - cia - te og - ni spe - ran - za Voi ch'en - tra - te.

Las - cia - te og - ni spe - ran - za ò voi ch'en - tra - te.

Bei Strauß sind nun die Verhältnisse gerade umgekehrt. Hier werden zuerst die — verstandenen — erregten Worte von der um ihre Fassung gebrachten Frau gesungen oder besser,



Hans Pfitzner 26 W. [illegible]



Max Švabinský del. 1901 Štenc, Praha

Dvořak

herausgepulvert, die besonderen Affektworte „Untreue“ und „immer“ sind geradezu Blitze. Als zweites liest dann der Mann die ihm ganz unverständlichen, völlig fremd anmutenden Worte, und natürlich ohne jede Leidenschaft, versteht er doch kein Wort. Man bemerke besonders den verständnislos fragenden Ton auf „erwiesen“ und „Unterschrift“. Das Feinste ist aber das mit der weiblichen Fassung übereinstimmende „Du kennst Mieze Meyer!“ Selbstverständlich muß es hier ohne Erregung gesungen werden, die Übereinstimmung dürfte aber wohl daher rühren, daß der Mann, in der Meinung, ein an ihn gerichtetes Telegramm auch ohne weiteres verstehen zu können, diese, die ersten Worte, mit jener Sicherheit und Bestimmtheit liest, die sich auf das von selbst sich einstellende Verstehen des vollständigen Wortlauts ohne weiteres gründet. Aber er täuscht sich, denn die folgenden Worte klären nicht im mindesten auf, werden vielmehr immer unverständlicher. Erst jetzt, nach den ersten Worten stutzt er denn auch, und je weiter er liest, um so „chinesischer“ kommt ihm das Ganze vor. So ist dieses erste, frisch bestimmte Ansetzen der Worte ein ganz überaus feiner psychologischer Zug, der jeden erfreuen wird, sobald er ihn sich zu eigen gemacht. Ohne scharfen musikdramatischen Geist kann man nun einmal kein wirklicher Musikdramatiker sein, und bei aller Verschiedenheit des Stiles usw. treffen sich die Musikdramatiker immer wieder im Geiste. Freuen wir uns jedenfalls, daß auch heute noch mit schärfstem psychologischen Geist herausgearbeitete musikdramatische Stellen geschrieben werden. Das „Intermezzo“ ist ja überhaupt ein Juwel, auf das unsre Bühnen in ganz anderem Maße stolz sein müßten als es sich bis dahin gezeigt hat.

Theodor Billroth und die Musik

zu seinem 100. Geburtstage am 26. April

Von E. Wiedemann, Garz-Rügen

Es gibt im vorigen Jahrhundert wohl kaum einen Musikfreund, der näher am Quell des musikalischen Geschehens gesessen und die musikalische Literatur gründlicher gekannt hätte als Theodor Billroth. Dieser populärste Mann im damaligen Wien, der weltberühmte Chirurg, der Generationen von Ärzten bahnbrechend und richtunggebend war, dessen „Allgemeine Chirurgie“ in zehn fremde Sprachen übersetzt wurde, ist ein Sohn der schönen Insel Rügen. In Bergen, wo sein Vater Diakonus war, ziert eine Gedenktafel sein Geburtshaus. Dieses großen Musik- und Musikerfreundes mit seinem Herzen voll heißer Liebe zur Kunst und seinem unstillbaren Schönheitsdurst gilt es heute zu gedenken.

Billroth hat sich selbst ein „Musik- und Bühnenkind“ genannt, weil seine Großmutter, Frau Wilckens geb. Willich, Sopransängerin an der Berliner Oper war, neben dem seinerzeit berühmten Tenoristen Eunicke, dem ersten „Florestan“ in Berlin, dem Großvater von Billroths Gattin. Trotz frühester leidenschaftlicher Liebe zur Musik scheiterte sein Plan, Musiker zu werden, an dem Einspruch der Mutter. Er war ihr später dankbar dafür. Doch hat ihn die Musik durch sein großes reiches Leben, mit dem sich, nach seinen eigenen Worten, wenige Sterbliche messen können, freudenspendend, verklärend begleitet.

Schon in Zürich, vor allem aber in Wien sammelte Billroth, der ein tüchtiger Klavier-, Violin- und Bratschenspieler und großer Liebhaber von Kammermusik war, einen erlesenen musikalischen Freundeskreis um sich. Es sind ausnahmslos Namen von gutem Klang: Theodor Kirchner, Brüll, Goldmark, Joachim, Hellmesberger, Kalbeck, Hans Richter. Ein geradezu ideales Freundschaftsverhältnis aber verband ihn mit dem Mittelpunkt dieses Kreises, Johannes Brahms und Eduard Hanslick. „Ein Billroth ohne Brahms und Hanslick ist nicht denkbar,“ schreibt der Herausgeber seiner Briefe Dr. Georg Fischer, der uns mit 36 Briefen an Brahms und 38 an Hanslick köstliche Belege für diese wundervoll reine Freundschaft in seiner Sammlung geschenkt hat.

Billroth kannte Brahms schon von Zürich her und er, der sich selber einmal „einen durch und durch sentimentalen Ostseehäring“ nennt, hat sich sicher zu dem grundechten Niederdeutschen

Brahms besonders hingezogen gefühlt und die Tatsache, daß Billroth den Ruf nach Wien annahm, hat auch Brahms enger an Wien gekettet. „Brahms wird mir immer lieber, je öfter ich mit ihm zusammenkomme," schreibt Billroth an den Kunsthistoriker Prof. Lübke in Stuttgart, und an Brahms selbst schreibt er vier Jahre vor seinem Tode: „Fange ich an, darüber nachzudenken, in welchen Stunden meines Lebens ... mir am wohlsten war, so nimmst Du doch immer den breitesten Platz ein." Es gibt wohl kaum eine Brahmssche Komposition aus jener Zeit, die nicht Billroth zuerst gesehen und begutachtet, die er nicht in seiner anmutigen Art schriftlich charakterisiert hätte, keine auch, die nicht in seinem Musiksaal zuerst erklungen wäre. „Ich gebe die Hoffnung noch nicht auf," schreibt er einmal an Brahms, „dich in der letzten Woche des Monats noch in Wien zu treffen; ich würde mich schwer an den Gedanken gewöhnen, daß dein neues Streichquartett (gemeint ist op. 67 d. Verf.) nicht zuerst in gewohntem Kreise in meinem Musiksaal erklingen sollte ..." Und an Lübke schreibt er: „Mir ist es immer ein Hochgenuß, wenn er (Brahms) bei einem kurzen Besuch, wo wir oft über die gleichgültigsten Dinge gesprochen haben, im Fortgehen eine Rolle aus dem Paletot zieht und beiläufig sagt: „Schau Dir das an und schreib mir, was Du darüber denkst." So gab er mir in diesem Sommer auch die ersten niedergeschriebenen Entwürfe seines Klavier-Konzerts mit der Bemerkung „ein paar kleine Klavierstücke" und die Nänie. Billroths Urteile über die Werke Brahms' finden sich zahlreich in W. Reimanns Monographie „Johannes Brahms" (in der Sammlung „Berühmte Musiker," Verlag Harmonie). Hier sei nur eins wiedergegeben: „Sein Requiem, von welchem neulich die erste Hälfte aufgeführt wurde, ist freilich so übersinnlich erhaben und so protestantisch-bachisch, daß es hier (in Wien) nur mit Mühe durchgebracht wurde." (An Lübke.) In späten Jahren an Brahms: „Ich habe einen großen Teil Deines Werdens miterlebt, und Du mit mir. Das ist ein Band, wie es Geschwister in einem guten Hause umschließt ... Es hat Dich früher wohl gefreut, wenn ich Dir dies und das über eine Deiner neuesten Schöpfungen sagte. In neuerer Zeit bin ich stumm, denn ich weiß nichts mehr zu sagen, als musikalisch-schön, wunderschön! — Ich habe oft darüber gegrübelt, was menschliches Glück sei — nun, heute war ich im Anhören Deiner Musik glücklich. Darüber bin ich mir ganz klar!" Und 1886 schreibt er an Brahms: „Vieles Wissen und Können befriedigt unsere Eitelkeit, so daß wir uns dann wohl großartig auf diesem kleinen Planeten vorkommen; doch sollte ich das Ahnen und Sehnen und Schwärmen darüber wissen müssen, ich möchte dann lieber nicht leben! Du auch nicht! Gelt!" Aus diesen Worten spricht der ganze, echte Billroth!

Nicht minder herzlich war Billroths Verhältnis zu Hanslick, dessen berühmte Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" vor 75 Jahren erschien. Billroth nennt ihn in seinen Briefen immer mit seinem abgekürzten Familiennamen „Lieber Hans". „Er ist ein so lieber Kerl," schreibt er an Lübke. In einem Briefe an Hanslick heißt es: „Ich habe mir nachträglich Vorwürfe gemacht, daß ich bei Euch zu viel Musik gemacht und überhaupt zu viel Lärm gemacht habe; doch Ihr müßt mich nun schon so nehmen, wie es eben kommt. Musik regt mein ganzes Innerstes immer furchtbar auf. Ich bin sehr glücklich, wenn ich mich einmal austoben kann. Mit Deiner Frau muß ich auch noch einmal die Brahmsschen Liederhefte durcharbeiten." Billroth, der selber bekennt, seine Feder sei verzogen und beherrsche ihn mehr als er sie, hat seine Gedanken immer gern schriftlich festgelegt, auch die über musikalische Probleme, die er gern mit dem bedeutenden Musikästhetiker erörterte. So entstand sein einziges Buch über Musik: „Wer ist musikalisch?" Zwar bekennt er in seiner humorvollen Art: „Es ist eben sehr schwer, über Kunst etwas Vernünftiges zu sagen ... Es ist, als wollte man beschreiben, wie ein guter Apfel schmeckt; man muß ihn eben selber essen; merkt man's dann nicht, dann soll man bei Kartoffeln bleiben." Das Urteil Hanslicks aber, der selber bekennt: „Rührend an einem Manne von Billroths Bedeutung ist die zaghafte Bescheidenheit, mit der er in mehreren Briefen an mich von seiner Arbeit spricht," wird uns als Wertmesser für Billroths Buch genügen. Er schreibt nämlich: „In diesem Vorhaben eiferte ich ihn gerne an, schien er mir doch durch seine Doppelstellung als gründlicher Musiker und genialer Physiolog in ganz einziger Weise berufen, das geheimnisvolle Grenzgebiet zu beleuchten, auf welchem musikalische Wirkungen mit unserem Nervenleben zusammentreffen."

Billroth hat das Erscheinen des Buches nicht mehr erlebt. In Abbazia starb er am 6. Februar 1894, wenige Tage, nachdem er's vollendet und auf das Manuskript geschrieben hatte: „Dieses Manuskript soll meinem lieben Freunde Ed. Hanslick übergeben werden, und mag er darüber verfügen, was damit geschehen soll." Hanslick hat das Buch mit einem herzlichen Vorwort herausgegeben. Das ergreifende, von Todesahnung durchwehte Schlußwort des Buches möge auch unsere Betrachtung schließen:

Nacht ists; schon lange lautlose Stille um mich, nun wird's auch in mir still. Mein Geist beginnt zu wandern. Ein ätherblauer Himmel wölbt sich über mir. Ich schwebe körperlos empor. Es klingen die schönsten Harmonien von unsichtbaren Chören, in sanftem Wechsel gleich dem Atmen der Ewigkeit! Auch Stimmen nehm' ich wahr, die Worte sind ein rauschend Klingen: Komm, müder Mann, wir machen glücklich dich. In dieser Sphären Zauber befrein wir dich vom Denken, der höchsten Wonne und dem tiefsten Schmerz der Menschen. Du fühltest dich als Teil des Alls, sei nun im ganzen All verteilt, das Ganze zu empfinden mächtig.

Das zweite deutsche Heinrich Schütz-Fest

Von Rudolf Steglich, Hannover

In Celle, einem Städtchen der Lüneburger Heide, das sich aus früheren Jahrhunderten, da es welfische Herzogsresidenz war, noch viel Altertümliches bewahrt hat, wurde vom 15. bis 17. März das zweite deutsche Heinrich-Schütz-Fest begangen. Die Heinrich-Schütz-Gesellschaft war durch Aufführungen der Schützschen Matthäuspassion, mit welchen die Celler Musikantengilde in einer Reihe deutscher Städte sich hören ließ, veranlaßt worden, ihr zweites Fest von der Schütz-begeisterten Celler Singjugend ausrichten zu lassen. Da aber die Schütz-Gesellschaft sich schließlich fast ganz zurückzog, erschien das Fest nur noch als eine Tat der Celler Gilde. Alle Chorsänger, fast alle Instrumentisten, einige der Solisten waren Glieder dieser Jugendmusikgemeinde. Jhr Führer, Fritz Schmidt, hatte die Gesamtleitung — er war die Seele des Festes. Von auswärts hinzugezogen waren hauptsächlich die Sänger Fritz Hoffmann-Kiel, Hans Joachim Moser-Berlin, Paul Gümmer-Hannover sowie der Organist Fritz Heitmann-Berlin.

Auf eine einleitende weltliche Abendmusik, die mit Werken des 16. und 17. Jahrhunderts einen „Querschnitt durch die Arbeit einer Jugendmusikgruppe" geben wollte, folgten einer Aufführung der sogenannten „Celler Passion" des Wolfenbütteler Kantors Mencken, eine Choralpassion des frühen 17. Jahrhunderts ohne besondere künstlerische Eigenart, ein Vortrag des kenntnisreichen Schütz-Forschers Dr. Heinrich Spitta-Berlin, eine Orgelstunde Fritz Heitmanns mit norddeutschen Werken des 17. und 18. Jahrhunderts, ein Vortrag von Fritz Schmidt über „Heinrich Schütz als Führer zum lebendigen Wort", die Schützsche Matthäuspassion, ein Festgottesdienst mit Predigt des Hannoverschen Landesbischofs D. Marahrens und Schützscher Musik, schließlich die „Historia von der fröhlichen und siegreichen Auferstehung Jesu Christi". Überdies wurden in zwei von Konrad Ameln geleiteten gemeinsamen Chorstunden von den Festteilnehmern vier in die Auferstehungshistorie eingelegte, bei der Aufführung von allen mitzusingende Schützsche Psalmen vorbereitet — um die Aufführung dem Ideal des Gemeinschaftsmusizierens anzupassen, das die Musikgemeinde wie sonst so auch in diesem Fest verwirklichen wollte.

Allerdings ist dieses Ideal — hier stoßen wir gleich auf den großen inneren Widerspruch, auf dem dieses Fest aufgebaut war — zumindest in der von der Musikgemeinde vertretenen Form nicht auch das Ideal Schützens gewesen. Musik, die am ersten auf Gemeinschaftsgesang eingestellt ist, schlicht gesetzte Melodien, haben ihm wenig gegolten. Von seinen eigenen Werken hat er gerade jene Kompositionen der Beckerschen Psalmen, denen die erwähnten Einlagen entnommen waren, am wenigsten geschätzt. Es ist ja auch kein Zufall, daß keine einzige jener Psalmenmelodien in der protestantischen Kirche lebendig geblieben ist. Schütz' Musik ist im höchsten Grade Führer-Musik, nicht Geführten-Musik. Sie ist — um sie mit einem heute be-

liebten Schlagwort zu kennzeichnen — „gemeinschaftsbildend“ durch die Führerkraft des Künstlers, der sie geschaffen hat (was von dem Nachschaffenden ebenfalls Führerkraft verlangt!), nicht durch ihre Eignung, von vielen gemeinsam musiziert zu werden. Sie ist nicht kirchlich-gemeindlich, viel mehr könnte sie apostelhaft genannt werden. Als einer der einsamsten, persönlichsten, männlichsten, geistigsten und in diesen Beziehungen unjugendlichsten und unmusikantischsten der großen Meister steht Schütz in der Geschichte.

Und nun sollen jugendliche Menschen, dem Ideal einer musikantischen Gemeinschaft zustrebend, Hauptträger der Schütz-Pflege sein? Ist da nicht ein großes Mißverständnis?

Wie kam überhaupt diese musizierende Jugend zu Schütz? Sie kam zuerst — ein Vierteljahrhunderts ist's her —, von der Gebrauchsmusik der Gegenwart sich abwendend, auf den Spuren Brahmsens, Liliencrons und anderer zum alten Volkslied. Sie kam dann, von Männern wie Halm und Kurth angeregt, zur älteren Kunstmusik, vor allem zu Bach. Und nun — lesen wir in einem zur Einführung in das Celler Schützfest geschriebenen Aufsatz: „Die moderne Musik (nicht die atonale, sondern die nachromantische!) hat uns mit süßen Harmonien und spielerischem Formenglanz übersättigt. So sehr übersättigt, daß wir an Altmeister Johann Sebastian keine reine Freude mehr haben können. Wir sehnen uns nach herberer Kost. Und haben die Wahl zwischen dem ganz Modernen und dem Schaffen aus der Zeit vor Bach.“ Solche Jugend wird eines Tages auch an Schütz keine reine Freude mehr haben, wird noch weiter in die Vergangenheit zurückexperimentieren und doch nicht zum Ziel kommen, nicht auf den Grund dringen, nicht vor gröblichen Irrungen sicher sein, weil sie im Grunde nur sich selber sucht, mit sich selbst beschäftigt ist. Daß sie das ist, ist ihrer Natur und Aufgabe, der Natur und Aufgabe jeder Jugend gemäß. Niemand dürfte ihr einen Vorwurf daraus machen. Aber sie überschätzt sich und verbaut sich selbst das Weiterkommen, wenn sie das Tun und Glauben dieses Übergangszustandes schlechthin für vorbildlich und dauerwertig hält, so daß sich auch die andern, älteren danach richten müßten.

Wenn in dem Celler Festbuch „Ein Wort zuvor“ an die Teilnehmer gerichtet war, nicht um Schützens willen, um auf seine Musik von vornherein einzustimmen, sondern um der Musikgemeinde willen, über ihre Organisation und Arbeitsweise aufzuklären, wenn die Veranstalter Bedenken äußerten, ob die nicht jugendmusikbewegten Festgäste imstande wären, sich den Besonderheiten der Jugendmusikpflege einzufügen, so zeigt sich auch darin der innere Widerspruch in der Anlage dieses deutschen Schütz-Festes. Denn es kommt doch bei einem solchen Fest weniger darauf an, daß die Teilnehmer das Wesen der Aufführenden erfassen, als daß die Aufführenden das Wesen der aufgeführten Musik erfassen und den Hörern übermitteln.

Auch um diese Hauptaufgabe hatte sich die Celler Musikgemeinde unter Schmidts Leitung von ihrem Standpunkt aus ernstlich bemüht. Die Leitgedanken der Schütz-Arbeit Fritz Schmidts: „Musik — eine mehr als nur klangliche Angelegenheit, Schütz — ein Führer zum lebendigen Wort“ wiesen gewiß auch den rechten Weg in die Kunst Schützens hinein. Schmidt selbst aber deutete in seinem Vortrag auf eine Grenze seiner Arbeit, als er sagte, daß er Sinn und Kraft des „Wortes“ bisher nur im Vokal gesucht habe; die Erarbeitung der Konsonanten stehe noch aus. Wenn man nun aber, um das „Wort“ zu erfassen, an Vokale und Konsonanten sich halten wollte: verrät da die nicht zufällige barocke Wortschreibung der Schütz-Zeit nicht schon, daß damals die „Krafft“ der Worte viel mehr in den Konsonanten als in den Vokalen sich kundgab? Was bedeuten aber überhaupt diese Lautformen gegen die G e s t a l t, die hinter dem Worte steht, das innere Gesicht, für welches die gesprochenen Buchstaben nur kümmerliche Zeichen sind! Aus der Kraft und Eindringlichkeit seines inneren Gesichts heraus hat Schütz seine Musik gestaltet. Nur auf dem gleichen Wege, aus der persönlichen Kraft immer lebendiger Anschauung ist Schütz' Musik lebendig zu machen. Die Grundhaltung des Singkreises aber ist weniger das Aussichherausgestalten als das Insichhineinsingen, so als käme es nicht darauf an, zu einer Welt durch die im tönenden Wort gestaltete Vision zu sprechen, durch das „Wort“ Kraft zu spenden, sondern im eigenen Kreise, ein wenig sektiererisch, am Wort sich zu erbauen, aus dem „Worte“ Kraft zu ziehen.

Trotz solcher Einschränkung aber bedeutet das, was die Celler Musikgemeinde mit diesem

Schütz-Fest geleistet hat, in Anbetracht der Verhältnisse etwas Außerordentliches. Das Fest hatte auch einen Hörerkreis angezogen, der die Erwartungen weit übertraf. vor allem natürlich die Jugendmusikgruppen der umliegenden Städte; aber auch Behörden, Künstler, Musikwissenschafter, Musikpädagogen waren vertreten. Die Namen Smend-München, Ludwig-Göttingen, Dent-Cambridge, Stein-Kiel, Stephani-Marburg, Volkmann-Osnabrück, Pfohl-Hamburg mögen zeigen, welche Anteilnahme das Schütz-Fest der Celler Singgemeinde gerade auch bei führenden Persönlichkeiten gefunden hatte.

Das moderne Musikfest in Genf

Von J. Handschin, Zürich

Das siebente Fest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik fand vom 6. bis zum 10. April in Genf statt. Eine Jury, bestehend aus Ernest Ansermet, Willem Pijper, Maurice Ravel, Bozidar Sirola und Heinz Tiessen, hatte aus ungefähr 200 eingesandten Kompositionen 21, alle von verschiedenen Autoren, ausgesucht, und diese Werke waren auf fünf Konzerte — zwei Orchester-, zwei Kammer- und ein Chorkonzert — verteilt worden.

Die Arbeit einer derartigen Sichtungskommission wird niemand als dankbar ansehen: erst die Durchsicht, dann die Kritiken, denen man sich aussetzt! Seien wir wohlwollend und nehmen wir an, daß aus den eingesandten Kompositionen wirklich die beachtenswertesten ausgesucht wurden. Aber war nicht die Zielsetzung selbst anfechtbar? Indem man die aufzuführenden Stücke nur eingesandtem Material entnimmt, erfüllt man zwar den Hauptzweck dieser musikalischen Ausstellungen, weniger Bekanntes ans Tageslicht zu fördern; doch sollte man aus Rücksicht auf den Besucher dieser Feste, der nicht bloße Versuchsperson sein will, daneben in beschränkter Zahl auch anerkannte Werke solcher Vertreter der Moderne einstreuen, welche es nicht nötig haben, ihre Werke einer Jury einzusenden. Mit Strawinskis „Ödipus" hätte man sogar eine — von vielen mit Ungeduld erwartete — schweizerische Erstaufführung verwirklichen können. Man vergesse nicht: wenn für die Kommissionsmitglieder der I. G. f. N. M. ein Strawinski oder Ravel bereits zu den „Klassikern" zählt, so gilt dieser Standpunkt durchaus nicht für den Besucher dieser Feste im allgemeinen, der in vielen Fällen erst ein umfassendes Bild von der modernen Musik gewinnen will. Wird die jüngste Generation innerhalb der Moderne so stark in den Vordergrund gestellt wie diesmal in Genf, so ist damit für den Festbesucher im allgemeinen der Begriff der Moderne zu sehr eingeschränkt — ganz abgesehen davon, daß hierdurch auch die Qualität an sich leiden muß. Denn daß wir heute außer den anerkannten Größen der Moderne und Nichtmoderne noch 21 bedeutende Komponisten besitzen könnten, ist eine von vornherein unwahrscheinliche Annahme. In diesem Sinne war das Programm des letztjährigen Festes in Siena, wo neben den beiden genannten Führern der Moderne noch M. de Falla und P. Hindemith zu Wort kamen, repräsentativer.

Eine Konzession an den Hörer fehlte allerdings auch in Genf nicht. Es ist, wie wenn man der Moderne keine Anziehungskraft zutraute; und so verbindet man damit gern Aufführungen älterer Musik, für die zwar nicht die Internationale Gesellschaft, sondern ein örtliches Komitee als verantwortlich zeichnet, die aber doch dem Festprogramm einverleibt sind. Diesmal war es eine italienische „Gala-Opern-Vorstellung" mit Werken von Monteverdi („Der Kampf von Tancred und Clorinde"), Cimarosa (die von A. Lualdi aufgefundene und neubearbeitete Oper „Die Italienerin in London") und A. Lualdi („Le furie d'Arlechino", ein die Traditionen der Opera buffa aufnehmendes Intermezzo). Innerlich könnte man zugunsten einer solchen Verbindung höchstens anführen, daß manches in der Moderne wieder auf ältere Kunstepochen zurückzudeuten scheint. Aber hierfür kann doch wohl nicht Mozarts Zeitgenosse Cimarosa, ja nicht einmal Monteverdi in Betracht kommen. Die Frage der Berührungspunkte zwischen Modernem und Primitivem wäre, wenn überhaupt, dann geistreicher durch mittelalterliche oder exotische Musik zu illustrieren gewesen. Im gegebenen Fall konnte ich zwischen dieser Opernvorstellung und der Moderne nur diesen Zusammenhang finden, daß einem in solcher

Umgebung die Tonika-Dominanten Harmonik Cimarosas ein ungewöhnlich akzentuiertes physiologisches Wohlbehagen verursachte — womit ich aber diese Harmonik ebensowenig wie die atonale der Moderne als zukunftweisend bezeichnet haben möchte.

Waren in Siena die Programme stark mit Kompositionen von Angehörigen der gastgebenden Nation belastet gewesen, so wußte man in Genf die Diskretion besser zu wahren. Nur ein schweizerischer Komponist kam zu Wort, der Genfer Frank Martin mit seinem interessanten, aber wohl doch mehr als Experiment zu wertenden Orchesterwerk „Rythmes". Etwas unerwartet war, daß eine musikalisch so starke Nation wie die Russen kaum vertreten war; das Prokofjewsche Quintett, das in Siena wegen verspäteten Eintreffens des Notenmaterials vom Programm abgesetzt worden war, hätte man in Genf recht wohl nachholen dürfen!

Soll ich kurz sagen, was unter den aufgeführten Kompositionen den meisten Hörern als Eindruck geblieben sein dürfte, so muß ich zwei Werke gegensätzlichen Charakters nennen: Max Buttings bereits in Berlin aufgeführte 3. Sinfonie op. 34 und Marcel Delannoys „chanson de geste" „Le Fou de la Dame". Die harmonisch recht krasse, geistig aber noch in der Spätromantik wurzelnde Sinfonie des Deutschen ist voller Kraftausbrüche und wurde unter Leitung von Hermann Scherchen sehr nachdrücklich wiedergegeben, doch mochte mancher Hörer sich fragen, ob es nicht mehr äußere als innere Spannungen sind, die sich da vor einem abwickeln. Die „chanson de geste" des Franzosen könnte man ebensogut als „Ballett-Kantate" bezeichnen. Dargestellt ist ein legendenmäßig eingekleideter Kampf der Schachfiguren, welche als Ballettfiguren auf der Bühne agieren, während dazu gesungen und musiziert wird. Die Musik ist ziemlich „unproblematisch", zeugt aber von erlesenem Geschmack; jedenfalls dürfte der bevorstehenden bühnenmäßigen Aufführung des Werkes, das in Genf nur konzertmäßig wiedergegeben wurde, ein nachhaltiger Erfolg beschieden sein.

Ein eigentlicher Ausweg aus den modernen Schwierigkeiten schien sich mir innerhalb der — im ganzen etwas grauen — Masse der Werke nicht zu zeigen. Ich erwähne im Vorübergehen, daß die Schönberg-Schule sich bereits gabelt in eine orthodoxe Richtung (Julius Schloss), in eine andere, welche wieder das emotionelle Element, freilich in recht unwirschem Sinne, zur Geltung bringt (Alexander Jemnitz), und eine dritte, die auf Umwegen doch wieder zu einer gewissen Plastik der Gestaltung gelangt (Viktor Ullmann). Für mich persönlich ist vorläufig immer noch der letzte Strawinski am meisten in die Zukunft weisend.

Etwas außerhalb der stark nach links gerichteten Front stand das Chorkonzert, das Leo Janaceks durchaus nicht messenmäßige, sondern volkstümlich-lebensfreudige „Glagolitische Messe" sowie zwei den a-cappella-Stil wieder aufnehmende Werke, die in Deutschland bereits gesungene „Werkleute"-Motette von Karl Marx und ein Madrigal von Krsto Odak, brachte.

Brauche ich zu sagen, daß die Wiedergabe der Werke durchweg auf der erforderlichen Höhe stand? Ein Hauptverdienst daran gebührt dem „Orchestre de la Suisse Romande" unter seinem Leiter E. Ansermet sowie dem Pro-Arte-Quartett aus Brüssel. Als Chorvereinigungen produzierten sich H. Holles Madrigalvereinigung aus Stuttgart und die „Filarmonicky Spolek Beseda" aus Brünn (J. Kvapil). — Die neugewählte Jury, der die Programmzusammenstellung für das nächstjährige moderne Musikfest in Lüttich obliegt, besteht aus den Herren M. Butting, J. Ibert, F. Malipiero, P. A. Pisk und E. Schulhoff.

Austriaca

Von Emil Petschnig, Wien

Österreich hat seit 1918 Frankreich politisch und wirtschaftlich so unendlich viel zu danken, daß es sich in Erkenntlichkeit dafür gar nicht genug tun kann! Und zwar sucht man ihr in künstlerischer Weise durch Aufführung gallischer Autoren auf den Brettern der Staatsoper Ausdruck zu geben. So hatten wir nach Rabauds schwachem „Maruf", nach dem matten Gastspiel des Rubinstein-Balletts M. Ravels getanzte Oper oder gesungene Pantomime in einem Akt „Das Zauberwort" ergebenst über uns ergehen zu lassen, das jedoch keinerlei Eindruck hervorzurufen vermochte. Nach der 2. Vorstellung verschwand denn auch

das textlich kindische und unklare, musikalisch blutleere Stück, gegen welches gehalten die ihm inhaltlich verwandte alte „Puppenfee" in jeder Hinsicht ein Meisterwerk ist, vom Spielplan, nicht ohne wieder große Summen für die Inszenierung verschlungen zu haben. Dies, obwohl das Pariser Gastspiel unseres Instituts mit einem ungünstigen finanziellen Ergebnis abschloß und sogar der oberste Rechnungshof sich bemüßigt fand, der Direktion mehr Vorsicht bei derartigen Unternehmungen anzuempfehlen.

Tags drauf gab es im mittleren Konzerthaussaale ein Ravel-Festival unter Mitwirkung des Komponisten am Flügel, bei dem eine Violinsonate, eine Klaviersonatine und verschiedene Gesänge (von denen die „Chansons Madécasses" am besten gewirkt haben sollen) zu Gehör kamen: Ich selbst hatte nach der genossenen Ballettoper kein Bedürfnis, mir noch weiter solch soigniertes, klangfarbenspielerisches, lau temperiertes Getöne auftischen zu lassen, von dem man nur an Leib und Seele hungrig aufsteht. Weit und breit nichts als musikalisches Flachland in der zeitgenössischen Produktion, welche Erscheinung gleichwie der Verfall des geistigen Lebens, der Niedergang des Parlamentarismus, der Konkurs der Geschäftswelt usw. dem herrschenden demokratischen Prinzipe mit seinem Quantitäts-, nicht Qualitätsmaßstabe zuzuschreiben sein dürfte. Es gewährt daher auch dem Kapitalismus und Protektionismus mehr Spielraum denn je, den beiden heute auch im Kunstbetrieb ausschlaggebenden Faktoren, wofür die Uraufführung von M. Oberleithners IV. Sinfonie mit Schlußchor im jüngsten Tonkünstlerkonzerte unter Egon Pollak (Hamburg) ein erheiterndes Beispiel bot. Ehedem gab es aristokratische Mäzene, deren geläuterter Geschmack besondere Talente erkannte, aus der Masse hervorhob, sie beschäftigte, ihren Ehrgeiz höher spornte und so unmittelbar wie mittelbar durch das Vorbild ihres Lebensstandards für ihre nähere und weitere Umgebung mitwirkten am kulturellen Aufstieg der Nation. Nun ist der Adel abgeschafft, sein Besitz vielfach vom Staate eingezogen, dessen Erträgnisse aber dienen keinem schönheitlichen Gedanken, keiner schönheitlichen Tat mehr. Nüchternheit, von ödestem Parteihader vergifteter grauer Alltag ist das Merkmal unserer Zeit. Aus solcher Stimmung heraus wird der immer stärker werdende Ruf nach einem Diktator, einer machtvollen Persönlichkeit verständlich, die den verfahrenen Karren wieder flott machen könnte, und gleichzeitig damit erwacht auch die Sehnsucht nach dem neuen großen tonsetzerischen Genie, das, frei von allen neurotischen oder konstruktiven Neigungen, allein kraft seiner Lebensenergien die Menschen zu packen vermag; wie es s. z. Händel gelang, von dem nach vieljähriger Pause durch die Oratorienvereinigung unter Prof. R. Nilius (Solisten: die Damen Fuchs-Fayer und Wimberger, die Herren Buresch und Ettl) das Oratorium „Saul" in sehr tüchtiger Wiedergabe zur Aufführung gelangte. Chrysanders Bearbeitung, die das dramatisch und musikalisch Wesentliche aus einem Übermaß von Nummern herausschält, zeigt den einzig möglichen Weg, Werke jener Epoche unserer Generation wieder genießbar und wert zu machen.

Furtwängler dirigierte in den Gesellschaftskonzerten Berlioz' „Fausts Verdammung", diese sonderbare, halb geniale, halb spießbürgerliche Schöpfung. Dem „trocknen Ton" der zur zweiten Kategorie gehörigen Abschnitte vermochte aber auch sein Impetus keinen Odem einzuhauchen. Adelheid Armhold (Berlin) und Helge Roswaenge (Köln) traten als Gretchen und Faust sehr erfreulich in Aktion.

Ein neues Streichquartett E-Dur op. 113 von W. Kienzl, durch das Sedlak-Winkler-Quartett sorgfältig interpretiert, musiziert, wenig beschwert von Kontrapunkten, mit eingängigen, meist der 1. Geige anvertrauten Melodien frisch von der Leber weg. Beethovens E-Moll- und Arenskys gleich originelles wie rührendes, dem Angedenken Tschaikowskys gewidmetes A-Moll-Quartett bildeten seinen kostbaren Rahmen. Und mit dem einem ähnlichen Anlasse verdankten A-Moll-Trio Tschaikowskys und denen in C-dur von Brahms bzw. G-Dur von Mozart führten sich drei starke Temperamente, Hedda Ballon, Christa Richter und Richard Krotschak als debütierende Kammermusikvereinigung von hoher Ambition mit Nachdruck ein.

Schließlich sei der von M. Schönfeld aus der Taufe gehobenen Romanze für Flöte und Orchester von Carl Frühling als erwünschter Bereicherung der Literatur für dieses Instrument lobend gedacht.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Die Feier der Berliner Singakademie zum Andenken an die Wiedererweckung der Matthäus-Passion von Bach durch Felix Mendelssohn vor 100 Jahren — das genaue Datum dieses Ereignisses von unabsehbarer Tragweite, ist der 11. März 1829 — nahm einen höchst eindrucksvollen Verlauf. Der ungekürzten Jubiläumsaufführung der Passion — sie wurde in zwei, durch eine mehrstündige Pause getrennten Teilen am Nachmittag und Abend des 10. März 1929 geboten — ging am Nachmittag vorher ein Festakt voraus, der das musikalische Berlin in dem altehrwürdigen Bau der Singakademie, der Stätte jener ersten Aufführung, versammelt sah. Dieser Festakt brachte, von Chören umrahmt, eine gehaltvolle Begrüßungsansprache des Direktors der Singakademie, Professor Dr. Georg Schumann — sie umriß die Geschichte der Berliner Singakademie in den letzten 100 Jahren — und eine lebensvolle Festrede Professor Dr. Georg Schünemanns, die neue Aufschlüsse über die kurz nach der Gründung der Berliner Singakademie bereits einsetzende intensive Pflege Bachscher Musik unter Fasch und Zelter bot, auf Grund deren wir die Tat Mendelssohns in einem anderen Licht sehen, ohne daß übrigens ihre Tragweite dadurch beeinträchtigt würde. Auf diesen Zusammenhang wurde schon in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift hingewiesen (Seite 224), so daß es sich erübrigt, hier auf ihn noch einmal einzugehen. Doch wird die Tatsache interessieren, daß Zelter die Aufführung der Matthäuspassion unter seinem genialen Schüler und Freund durch eigenhändige Einrichtung der Partitur, durch Striche und mancherlei Änderungen, wie man sie damals, vor Beginn einer der Musik Bachs gewidmeten streng wissenschaftlichen Forschungsarbeit, verantworten zu können glaubte, vorbereitet hat.

Die ungekürzte Festaufführung des Ewigkeitswerkes stand, was die Chorleistungen angeht, auf einer Höhe, die der Wichtigkeit des Tages entsprach. Sie bedeutet ein Ruhmesblatt in der Geschichte der Berliner Singakademie und ein Ruhmesblatt für Dr. Georg Schumann, ihren Direktor, der nunmehr seit 29 Jahren als Direktor des Instituts seine Persönlichkeit unermüdlich in den Dienst einer von bestem künstlerischen Geist erfüllten, getreuen Chorerziehungsarbeit stellt. Dem tiefen Eindruck dieser Passionsaufführung — sie wird angesichts der außerordentlichen Anforderungen, welche eine ungekürzte Wiedergabe an Dirigenten, Chor und Orchester und an die Aufnahmefähigkeit der Hörer stellt, eine Ausnahme bleiben müssen — vermochten die nicht überall gleichwertigen Leistungen der Gesangssolisten — sie hatten z. T. in letzter Stunde gewechselt — nur wenig Abbruch zu tun. Dagegen hielt sich das Philharmonische Orchester mit seinen Solisten auf voller Höhe.

Zu den Ereignissen der letzten Zeit, die sich dem Gedächtnis eingeprägt haben, gehört die Aufnahme der „Iphigenie auf Tauris" von Gluck in das Repertoire der Staatsoper am Platz der Republik. Diese Aufführung unter Kapellmeister Fritz Zweig, dem bekannten, vortrefflichen Musiker, wirkte in einer Zeit katastrophaler Stilverwirrung auf unseren Opernbühnen, die mehr oder weniger zum Schauplatz musikfeindlicher Experimente auf dem Gebiet der Inszenierung werden, durch hohen künstlerischen Ernst und Reinheit des Stils wahrhaft läuternd, zumal die Gesamtausstattung (Teo Otto) und die Inszenierung (Walter Volbach) sich in allem Wesentlichen streng im Rahmen der Musik hielt. Moje Forbach schuf als Iphigenie eine Gestalt von starker Eindruckskraft. Dagegen klaffte in Offenbachs Oper „Hoffmanns Erzählungen" — sie ging unter Zemlinskys sorgfältiger musikalischer Leitung gleichfalls am Platz der Republik in Szene — vielfach eine Kluft zwischen der romantischen Musik und der Szene, ein Mangel an innerer Übereinstimmung, der die Wirkung der Musik stellenweise lahmlegte. Die Staatsoper unter den Linden hat im Verlauf der Neuinszenierung des „Ringes des Nibelungen" nunmehr den „Siegfried" unter der musikalischen Leitung Erich Kleibers in einer Aufführung herausgebracht, die dem Geist Wagnerscher Musik ungleich gerechter wurde, als seiner Zeit die „Rheingold"-Aufführung — eine Wandlung zum Guten, die allgemein

mit Genugtuung begrüßt wurde. Zu den bemerkenswerten Bühnenereignissen ist des weiteren die stilgerechte Aufführung des berühmten Intermezzo „La serva padrona" von Pergolese zu rechnen, das bekanntlich für den Stil der italienischen opera buffa vorbildlich und auf den Charakter der französischen komischen Oper von Einfluß gewesen ist. Der „serva padrona" — und zugleich des Dorfbabiers von Schenk — nahm sich die Städtische Oper in Aufführungen an, die Bruno Walter als Dirigent auf das liebevollste betreute, ohne allerdings, trotz der bezaubernden Leistungen, die Maria Ivogün in den weiblichen Hauptrollen bot, diejenigen (nicht eben beneidenswerten) Zuhörer zufriedenstellen zu können, die es hochmütig verschmähen, sich auf die naive Dramatik vergangener Zeiten einzustellen.

Nachdem in diesem Zusammenhang Bruno Walter genannt worden ist — sein Ausscheiden aus der Berliner Städtischen Oper im April ist inzwischen durch die Tageszeitungen längst überall verbreitet worden — läge eine Darstellung der hierdurch geschaffenen Lage nahe. Diese wäre jedoch mit einer Aufrollung der Berliner Opernkrise in ihrer ganzen Verzweigung und Verwicklung identisch, eine Aufgabe, die innerhalb eines knappen Gesamtberichts nicht zu lösen ist. Es sei heute nur so viel gesagt: So lebhaft das Ausscheiden eines Dirigenten von der Bedeutung und den großen Verdiensten Bruno Walters aus dem Berliner Opernleben zu beklagen ist —dem Konzertleben bleibt er glücklicherweise erhalten! —, Hoffnungen an eine künstlerische Gesundung des Berliner Opernwesens, die er, wie seine Vorschläge zeigten, ernstlich erstrebte, knüpften sich an seine Person nicht. Zur Lösung dieser Aufgabe, eine der schwersten, die einem Musiker gestellt werden können, bedarf es einer Persönlichkeit von dem geistigen Ausmaß, der Universalität und künstlerischen, unermüdlich der Vollendung zugewandten Energie eines Furtwängler. Wenn es nicht gelingt, im Laufe der nächsten Jahre, in welchen infolge des Ablaufs bindender Verträge eine völlige Neuordnung der Dinge in die Wege geleitet werden kann, die entscheidende Gewalt in der stärksten Hand zu vereinigen, die uns zur Verfügung steht, so dürfte sich jede Hoffnung auf eine Sanierung des Berliner Opernwesens als trügerisch erweisen.

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Über unsere Musikbeilage, einige der Schumann-Variationen von Brahms betreffend, werden unsere Leser zuerst erstaunt sein. Sie gehört nämlich zu einem Aufsatz, der, mit Absicht erst im nächsten Heft erscheinend, den musikalisch durchgebildeten Lesern Gelegenheit geben soll, sich schon jetzt mit den beigegebenen Variationen im rein musikalischen Sinn zu beschäftigen, so daß sie vielleicht zu den gleichen Aufdeckungen kommen, die ihnen im Juni Eugen Tetzel — dies der Artikelschreiber — machen wird. Also, jetzt schon die Köpfe frisch in die Noten gesteckt, auf daß sie, die Köpfe nämlich, nachher um so gerüsteter sind. Natürlich sollte sich jeder mit dem ganzen Werk beschäftigen, das heute für so billiges Geld zu haben ist (bei Breitkopf & Härtel, C. F. Peters und selbstverständlich Simrock), daß sich jeder diese außerordentliche Schöpfung des jungen Brahms leisten kann.

Neuerscheinungen

Sebastian Hensel: Die Familie Mendelssohn 1729 bis 1847. Nach Briefen und Tagebüchern. Mit 9 Bildnissen u. mehreren Handschriftproben. 2 Bände. 8°, 375 S. u. 278 S. Jeder Band in Ganzl. M. 2.85. Neu herausgeg. mit einem Vorw. von Prof. Friedr. Brandes. Hesse & Becker Verlag, Leipzig 1929. — Auf diesen Neudruck der berühmten Familienbiographie aus der Feder des Urenkels von Moses Mendelssohn, dem Philosophen und Freund Lessings, sei empfehlend hingewiesen. Den Hauptteil nimmt neben Moses M. natürlich dessen Enkel Felix M.-Bartholdy ein. Seb. Hensel, der ein Sohn Fanny M's., der Schwester von Felix M., ist, hat sein Werk in den 60er Jahren des vor. Jahrh. geschrieben und bezeichnet es als „Chronik einer guten deutschen Bürgerfamilie". Sie zeigt „in schönster Weise den veredelnden Einfluß der Kultur Lessings und Goethes auf eine vielgliedrige Familie" und bildet damit einen wertvollen Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte in den beiden vorigen Jahrhunderten. Ferner aber ist sie ein Beispiel, zu welch schöpferischen Ergebnissen eine in deutscher Kultur verwurzelte jüdische Familie gelangen kann.

Hugo Becker u. Dr. Dago Rynar: Mechanik u. Ästhetik des Violoncellspielers. Mit Fig. Notenbeisp. u.

81 Abb. im Anh. gr. 8°, 280 S. Veröffentlichungen der Musikhochschule Berlin-Charlottenburg. — Universal-Ed. Wien-Leipzig 1929.

Heinz Wichmann: Grétry und das musikal. Theater in Frankreich. 8°, 131 S. geh. 7.—. Max Niemeyer Verlag, Halle a. S. 1929.

Martin Ninck: Schumann und die Romantik in der Musik. 9°, 112 S. u. Notenbeisp. geh. M. 3.50. Niels Kampmann, Heidelberg 1929.

René Dumesnil: Wagner. 8°, 96 S. u. 60 S. Bilder u. Faksimiles. Brosch. 18 fr. Les Editions Rieder, Paris. 7, place Saint Sulpice 1929.

Ludwig Karpath: Lachende Musiker. Anekdotisches von Wagner, R. Strauß, Liszt, Brahms, Bruckner, Goldmark, Wolf, Mahler u. a. Musikern. Erlebtes u. Nacherzähltes. Mit einer Einleitung von Leo Slezak. 8°, 132 S. Knorr & Hirth, München 1929. — Lustige meist unbekannte, authentische Künstleranekdoten. Z. B. eine von R. Strauß: Str., der bekanntlich viele Jahre an der Berliner Hofoper wirkte, war bald nachdem er sich in Berlin niedergelassen hatte, ein Schoßkind des reichen Tiergartenviertels, in dem man darin wetteiferte, den berühmten Meister als besonderen Tafelaufputz herumzureichen. Strauß wußte dies gar gut, und gerade darum ließ er sich nichts gefallen. Als eines Abends ihn eine Dame mit den Worten zu Tisch lud: „Kommen Sie, Herr Doktor, morgen mittag zu uns auf einen Löffel Suppe, wir machen gar keine Umstände" erwiderte der Meister schlagfertig: „Bitte, machen Sie nur Umstände, wenn Richard Strauß zu Ihnen kommt."

Theo Rüdiger: Heitere Musikgeschichten u. Künstlerhumoresken. 2 Hefte zu M. 1.—, 32 u. 35 S. — Sechs satirische Humoresken u. Erzählungen aus dem modernen Künstlerleben. 35 S. M. 1.25. Selbstverlag des Herausgebers: Weimar, Sonnenweg 2. — Die beiden ersten Hefte enthalten gesammelte u. nacherzählte Musikantengeschichten, meist aus dem Theater- u. Orchesterleben, herzerquickend in ihrem oft derben Humor. Rüdiger war selber Orchestermusiker, wir haben von ihm gelegentlich schon derartige Musikantenwitze gebracht.

Rudolf Levin, Kantor. Texte der Kirchenmusiken f. d. Kirchenjahr 1928/29. In Anschluß an die Predigttexte der ersten Perikopenreihe (Evangelienweihe) zusammengestellt und im Auftrage des Kirchenvorstandes für die Hand der Gemeindeglieder herausgegeben von K. L. Stadtkirche zu Limbach i. Sa. Druck von J. R. Ulbricht, Limbach. M. 0,30. Die schöne Zusammenstellung ist auch als Einlage ins Gesangbuch gedacht, dürfte aber vor allem viele Kirchenmusiker überaus fesseln und anregen.

Ekkehard Pfannenstiehl: Die Lehrweise der Musikanten. Eine kleine Musikschule für die Schule. (Im Anschluß an F. Jödes Liederbuch „Der Musikant") Teil I. 8°, 146 S. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer, 1929.

Anna Charlotte Wutzky: Cherubin. Musikalische Novellen. Taschenformat, 301 S. Geb. M. 6.— Regensburg, G. Losse, 1928.

Besprechungen

HANS PFITZNER. Gesammelte Schriften. 2 Bd. 223 und 300 S., 8°. Augsburg, Dr. Benno Filser-Verlag.

Anläßlich von Pfitzners 60. Geburtstag sei auf seine gesammelten Schriften, die in zwei geradezu bibliophilmäßig schönen Bänden vorliegen — ein dritter Band soll noch erscheinen — mit allem Nachdruck hingewiesen. In dem Bild des deutschen Musikers dürfen sie auf keinem Fall fehlen, da sie es nicht nur ergänzen, sondern auch erweitern und vertiefen. Pfitzner ist ein bohrender Kopf, das Schreiben wird ihm auch keineswegs leicht, er greift auch nur dann zur Feder, wenn er innerlichst dazu gedrängt wird. Das macht auch, in ihrer Art wenigstens, all' diese Aufsätze und größeren Arbeiten so wertvoll. Als Haupttriebkraft bemerkt man einen starken Widerspruchsgeist, der sich schon in den frühesten und ganz ausgezeichneten Aufsätzen „Melot der Verruchte" und „Bart und Bühne" offenbart, und auch zu der bekanten Steitschrift„ Ästhetik der musikalischen Impotenz" geführt hat. Man findet sie, von der im kritischen Sinn in diesen Blättern öfters die Rede war, im zweiten Band mit einer neuen Vorrede versehen und vereinigt mit der Schrift „Zur Grundfrage der Operndichtung", die man heute nicht ohne Wehmut liest. Um welche Fragen tiefgeistiger Art wurde doch damals, und nicht nur von Pfitzner, noch gekämpft, welche Blicke vor allem in Wagner getan! Dieser Band enthält auch ein prächtiges Charakterbild „Zum Gedächtnis Heinrich Kiefers", ferner sechs feingebaute, inhaltsstarke Sonette. Im ersten Band bildet „Romantisches" (Wiederbelebung romantischer Opern) den Mittelpunkt, die bekannte Streitschrift „Futuristengefahr" den Beschluß.

ERNST KRIECK: Musische Erziehung. HANS FREYER: Über die ethische Bedeutung der Musik. Werkschriften der Musikantengilde Heft 4 und 5. 19 u. 24 S. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1928.

Die Werkschriften der Musikantengilde sollten ursprünglich über die Entwicklung der deutschen Jugendmusik berichten. Aber solche Berichte laufen leicht Gefahr, an Selbstbespiegelung und Eigenlob zu streifen. Um so erfreulicher, daß in den vorliegenden Heften von Außenstehenden die philosophischen Grundlagen der musikal. Erneuerungsbewegung in Hinblick auf Bildungswesen und Staat erörtert und ihr „vom Objektiven her der Spiegel vorgehalten wird, daß sie sich und ihren Weg erkenne. Aus dieser Erkenntnis wird ihr Bescheiden-

heit und Sicherheit zugleich erwachsen" (Vorwort). — Ernst Krieck beschreibt die musische Erziehung der Griechen und erweist an ihr die Musik als das Element der Erziehung. Überragend sind die beiden Vorträge von Hans Freyer: „Musik und Jugend" und „Musik und Staat". Hier ist einfach, phrasenlos und mit lebendiger Begrifflichkeit die zentrale Stellung der Musik im Leben der Jugend begründet, und der Bildungswert der Musik, die Geschehen und Gestalt, Weg und Ziel zugleich ist, dargestellt. Diese kleine Schrift wird in besonderem Maße der Selbstbesinnung und Zeiterkenntnis dienen.

Prof. Dr. Müller-Blattau.

HANS JOACHIM MOSER: „Paul Hofhaimer. Ein Lied- und Orgelmeister des deutschen Humanismus." Gr.-8, 218 S. u. 193 S. Notenteil. geh. M. 32.—. Verlag Cottasche Buchhandl. Nachf., Stuttgart u. Berlin 1929.

Dies neue Werk des bekannten Musikwissenschaftlers und nunmehrigen Direktors der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin bedeutet nicht nur für die musikalische Fachwelt, in erster Linie die Musikwissenschaft, aber auch die Organisten, Madrigalchöre, die am Singen und Musizieren der Jugend irgendwie Interessierten, sondern auch für die historisch orientierte Intelligenz aller Kreise ein Geschenk! In glänzender Ausstattung und vielem Bildschmuck bietet es in 200 Seiten nicht nur die Lebensgeschichte des Paul Hofhaimer, sondern auch einen Abriß der Zeitgeschichte um Kaiser Maximilian und seine Zeitgenossen, zu denen auch Dürer gehörte, und beleuchtet den so bedeutsamen Übergang von der Spätgotik zur Renaissance in einem markanten Beispiel. Mit Stolz sehen wir Musiker, daß jene Zeit, die bei den bildenden Künsten an Meistern so reich war, auch eine Anzahl wirklich Großer in der Musik aufzuweisen hat. Hofhaimer ist der größte unter ihnen. Ihn nennt ein Abt den „monarcha organistarum", ihn hob der Kaiser in den Adelsstand und gewährte ihm — damals eine Ausnahme — ein lebenslängliches Ruhegehalt. Wertvollste Aufschlüsse werden uns über Orgeln, ihre Dispositionen, über neu erfundene Instrumente, über Organisten und ihr Amt mitgeteilt. Das größte Verdienst aber des Buches ist der weite geistige Blick, mit dem die ganze damalige Geistessphäre erfaßt wird, „Querverbindungen" zwischen allen Wissensgebieten herstellen werden und der die Musik einen organischen Anteil am Geistesgeschehen nehmen läßt. Dem überaus großen Wissen des Verfassers entspricht die Menge der Quellen- und Urkundenangaben. Die große Zahl der beigegebenen Notenbeispiele (die in einem Sonderdruck herauskommen sollen) zeigt, daß der Meister aus der humanistischen Zeit auch unseren Ohren noch etwas zu sagen hat; er wird in Aufführungen der Madrigalvereinigungen und Singgemeinden, in historischen Konzerten, wieder mehr und mehr zu Worte kommen.

Prof. H. Schindler, Würzburg.

WOLFGANG GOLTHER: Richard Wagner, Leben und Lebenswerk. Musiker-Biographien 5. Bd. Kl. 8°, 248 S. Leipzig, Phil. Reclam jun.

Bei der Knappheit des Umfanges von etwa drei Reclam-Bändchen ist es ein Meisterstück, die überwältigende Fülle und Buntheit alles dessen, was sich an die Namen Richard Wagner und Bayreuth heftet, so überlegen klar und ohne jede Übertreibung gestaltet zu haben. Das Erleben des Menschen, das Gestalten des Künstlers, die Schöpfung neuen Kulturgutes — alles das läßt der Verf. sich konsequent aus der Kunst- und Weltanschauung dieses Großen herauslösen, an der dies Buch „mit köstlichstem Gewinn" Anteil schafft. Literatur-, Namen-, Werke-, Inhaltsverzeichnis machen es noch wissenschaftlich wertvoller. Walter Flath.

CARL G. PILS: Repetitorium und Leitfaden der Harmonielehre. Ernst Klett Verlag Stuttgart.

Ein brauchbares Büchlein. 116 Seiten in handlichem Format. Leider finden sich einige Entgleisungen; z. B. „Wahrnehmung der Obertöne mittels Experimentes am Klavier: man hebt die Dämpfung (!) der einzelnen (!) Obertöne (!) auf durch vorsichtiges Niederdrücken der betr. Taste (!) und schlägt kurz den Grundton an." Doch wird der allgemeine Wert des Büchleins dadurch nicht wesentlich geschmälert. Prof. Jos. Achtélik.

HANS KLOTZ: Neue Harmoniewissenschaft 8°, 73 S. Universitätsverlag von Robert Noske, Borna-Leipzig 1927.

Die Schrift ruht auf dem Grundgedanken: Jeder Ton und jeder vertikale und horizontale Tonzusammenhang muß eine prägnante Gestalt aufweisen, um als Musik verstanden zu werden. Setzt man für die Bezeichnung Prägnanz die deutsche Bezeichnung: deutliche oder verständliche Form, so ist dieser Grundgedanke nichts weniger als neu und somit auch nicht die auf ihm beruhende Harmoniewissenschaft. Neu ist allerdings und hochinteressant die Art der Anwendung dieses Begriffes auf die musikgeschichtlichen Fakta. Daß der Verfasser dabei zu ganz schiefen Resultaten kommt (so behauptet er: „wer heute in Moll komponiert, ist nicht aufrichtig"; er verwirft die ganze niederländische Musik von 1430 bis 1580 wegen ihres Mollcharakters; die zahlreiche Mollanwendung bei Bach, Beethoven etc. sucht er zu entschuldigen, da er schon ihre Existenz nicht leugnen kann), ist nicht zu verwundern. Anstatt das System zu suchen, nach dem sich die Musik wirklich entwickelt hat, steht er, gleich vielen seiner Vorgänger, auf dem Standpunkt: die Musik hätte sich nach seinem

System entwickeln müssen; nicht sein System sei falsch, sondern die Musikentwicklung! Außerdem glaubt er noch an Untertöne und zieht dennoch gegen den Dualismus zu Felde. Er verwechselt ferner Obertöne und sympathische Töne. Auch finden sich Widersprüche zwischen manchen Behauptungen. Im ganzen also: ein gut angesetztes, aber zu früh der Retorte entnommenes Destillat.

Prof. Jos. Achtélik.

FRANZ SPEMANN: Harmonien und Dissonanzen. Von deutscher Musik und ihren geistigen Hintergründen. 8°, 71 S. Furche-Verlag, Berlin, 1928.
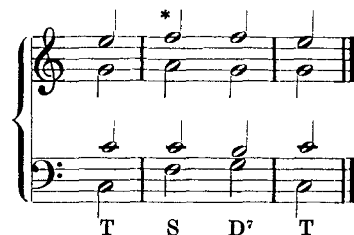
Ein sehr schönes musikalisches Erbauungsbuch. Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Bach und überhaupt die ganze Musikentwicklung wird gesehen von dem Standpunkt aus, der sich in dem Schlußsatze der Schrift deutlich kund gibt: „Gesang und Saitenspiel sollen uns nicht trennen von unserm Gott, aber Psalter und Harfe sollen die heiligende Macht überweltlichen Sehnens in uns lebendig halten, bis daß der Herr kommt.“

Prof. Jos. Achtélik.

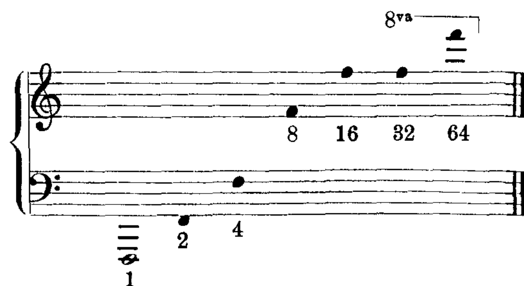
Dr. R. IMHOFER: Grundriß der Musikalischen Akustik für Konservatorien und verwandte Lehranstalten. 8, 141 S. u. 40 Abb. Curt Kabitzsch Verlag, Leipzig 1928.

Das 141 Seiten starke Büchlein führt auf allgemeinverständlicher Grundlage gut in die Probleme und Erscheinungen der Akustik ein. Wo sich Akustisches mit der Physiologie berührt, da hat der Verfasser sein Bestes gegeben.

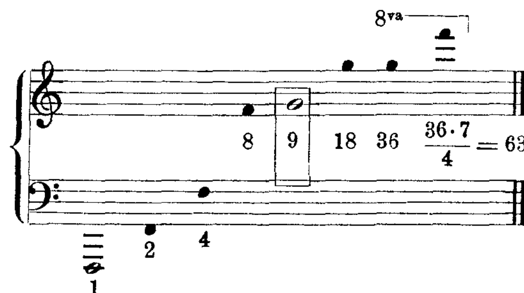
Ich persönlich bedaure, daß auch dieses Büchlein trotz der genannten guten Eigenschaften nicht meinen Anforderungen entspricht, die ich heute für den Musiker, noch mehr für den Musikstudierenden, auf dem Gebiete der Akustik stellen muß. Mir ist der rein musikalische Teil zu abstrakt geblieben. Diese vorliegende Art der Übermittlung akustischer Gegenstände wird nach meiner Erfahrung immer nur einen beschränkten Interessenkreis finden. Die wirklich lebendige Akustik soll aber alle Musiker erfassen. Wie jeder Handwerker sein Arbeitsmaterial kennt, so sollte auch jeder Musiker (nicht bloß der Theoretiker) um sein Tonmaterial gründlich Bescheid wissen. Ich lege den Schwerpunkt in der musikalischen Akustik auf die Tonbestimmung, die in ihrer praktischen Anwendung in die Harmonie- und Tonsatzlehre einmünden muß, wenn sie nicht tot bleiben soll. Dem Musiker muß an einzelnen Satzbeispielen, wie er sie täglich hört und sieht, gezeigt werden, wie sich der Nutzen eines musikalischen Wissens für die Musikpraxis auswirkt. — Ich will das Gesagte durch ein Beispiel erhärten. Bei der Besprechung des Dominantsept-Akkordes kommt folgende Verbindung vor:



Die interessierende Frage ist: Welcher Ton F ist höher, der im F-Dur-Klang enthaltene oder derjenige, welcher als Sept des G-Dur-Klanges erscheint? — Wenn der Ton F als Wurzel betrachtet und F gleich 1 gesetzt wird, dann ergibt seine Oktavierung den Wert 64. Der Ton F des G-Dur-



Klanges tritt nicht als Oktav, sondern als Sept auf. Seine Berechnung und Bestimmung sieht so aus:



Das heißt, die beiden Töne F sind verschieden hoch. Der Ton F des F-Dur-Klanges ist um $\frac{64}{63}$ (etwa $\frac{1}{8}$ Ton) höher als der Ton F, welcher als Sept des G-Dur-Klanges erscheint. Dieser Unterschied wurde von Karg-Elert ein „Leipziger Komma“ genannt und macht sich in der Chorpraxis oft und stark bemerkbar. Für diese Art der Tonbestimmung ziehe ich als Anschauungsmittel das Klavier heran. — Ich glaube, daß erst so die Akustik für den praktischen Musiker Wert erhält; denn er erkennt auf diese Weise sein Tonmaterial für die Praxis.

Zuletzt möchte ich erwähnen, daß einige kleinere Fehler sowie Schlappheiten im Stil vorhanden sind,

die aber, falls das Buch weitere Auflagen erleben sollte, leicht auszumerzen wären.

Fritz Reuter, Leipzig.

GEORG LEBEL: 24 Epigramme für Klavier op. 6. Skandinavischer Musikverlag, Kopenhagen. Kurze Tongebilde in der Art von Chopins Präludien; harmonisch von bemerkenswerter Kühnheit unter Wahrung des Nordisch-Charakteristischen; inhaltlich phantasievoll, teils phantastisch und voller origineller rhythmischer Einfälle; alles „Wohlklingende" geflissentlich gemieden. Pianisten, die die Auswirkungen der modernen Klaviermusik auf einen modernen nordischen Komponisten kennen lernen wollen, mögen die nicht schwer spielbaren Sachen gelegentlich in einem Konzertprogramm verwenden. Heinz Schüngeler.

Anzeigen von Musikalien:

Joseph Haydn: Zwölf ganz leichte Streichtrios. In 2 Folgen herausgeg. von Heinr. Lemacher. Volksvereins-Verlag, M.-Gladbach. — Eine sehr verdienstliche Ausgabe von den Haydnschen Originaltrios und einiger Übertragungen von „Baryton-Trios", die unsern Musikliebhabern sehr willkommen sein werden.

Fritz Heinrich Klein: Drei Metamorphosen von Beethoventhemen für Klavier zu zwei Händen, Faksimileausgabe, Verlag Richard Pirngruber, Linz. — Wertloser Klingklang in schwacher Anlehnung an Beethovens große Themen.

Walter und Bertel Braunfels: Neues Federspiel nach Versen aus „Des Knaben Wunderhorn". Für eine Singst. mit Begl. eines Kammerorchesters. Ries u. Erler, Berlin. — Zarte Stimmungslyrik von schöner und charakteristischer Melodik. Von besonderem Klangsinn zeugt die kammermusikalische Untermalung.

Walther Geiser: op. 6 Quartett für 2 Violinen, Viola und Viloncell. Gebr. Hug u. Co., Zürich und Leipzig. — Die Arbeit eines begabten Kontrapunktikers von gutem Durchschnitt ohne persönliche Note. Im ganzen etwas trocken. Erfreulich die Kürze.

Paul Hungar: op. 9 Quartett Es-Dur für 2 Violinen, Viola und Violoncell. Fr. Kistner und C. F. W. Siegel, Leipzig. — Ein in großer innerer Spannung geschriebenes Werk. Die Leidenschaftlichkeit des Musizierens ersetzt, was an ursprünglicher Erfindung fehlt. Hungars Satztechnik ist kompliziert, von den Instrumenten wird das Letzte verlangt. Georg Kiessig.

Edmund Parlow: Neues Kinderlieder-Album. 45 Kinderlieder für Kl. zu 2 Händen. Verl. Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Rudolf Silberschmidt: Violin-Fibel nach den Grundsätzen der Tonwortlehre von Carl Eitz. 1. Heft. Chr. Fr. Vieweg, G. m. b. H. Berlin-Lichterfelde.

Deutsches Kirchenlied. Herausgegeben von Erich Vogelsang und Felix Messerschmidt. G. Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin. —Die deutschen Choralmelodien der Gregorianik einstimmig in ihrer musikalisch wertvollsten d. h. meist ursprünglichen Gestalt. Letzteres ein Grund für die Weglassung der Taktstriche. Mit einem Vorwort, Quellen- und Literaturverzeichnis.

Gerstberger, Karl: op. 10. Kanonische Suite im alten Stil für Streichtrio. (Musik im Haus. Heft 83). Volksvereins-Vlg., M.-Gladbach. — Gesunde, lobenswerte Studien ohne besondere Note.

Spielmusik fürs Landvolk. Eingerichtet von Raimund Zoder und Otto Eberhard. 2. Heft: Volksweisen (Märsche, Tänze, Lieder) für 2 Querflöten. Gesammelt von Karl M. Klier und Raimund Zoder. Österreichischer Bundesverlag, Wien-Leipzig. Österreichische Volksmusik (Jodler usw.).

Süßmuth, Hans: op. 86. Mädchenlied für Solosopran und Tenor und Männerchor. op. 83. Die Sehnsucht singt und op. 84. Ich muß die Lieb' aufgeben. Für Männerchor A. Auer, Stuttgart. — Gemütvolle, volkstümliche Chorlieder, im Stile etwa zwischen Silcher u. J. Wengert stehend.

Ziegler, Kurt: 2 Lieder aus dem Gollzyklus m. Klavierbegltg. Selbstverlag, Leipzig, Göschenstr. 12. — Bei guter, aber nicht sehr gewählter melodischer Begabung sehr primitive Klavierbegl. Der Anfang des ‚Scherzo' ist ziemlich roh.

Pollain, Fernand: Deux Transcriptions für Violoncello mit Klavierbegltg. 1: Caix d'Hervelois (ca. 1719), Le Papillon. 2: Fr. Chopin, Etude in Cis-Moll. Schott Frères Editeurs, Bruxelles. — Zwei dankbare, virtuose Cello-Übertragungen.

Boulanger, G.: Kompositionen für Violine u. Klavier op. 18: Liebling der Frauen (Konzertwalzer). op. 21: Souvenir élégiaque. op. 24: Norinka (Serenade), Bote & Bock, Berlin W. 8. — Effektvolle Salonkompositionen alla Drdla.

Neues Kinderlieder-Album, 45 Kinderlieder für Klavier zu 2 Händen gesetzt von Edmund Parlow. Fritz Baselt, Frankfurt a. M.

Aus alten Zeiten. Sammlung kleiner Stücke alter Meister für Violine u. Klavier. Bd. II: 9 Stücke aus Mecklenburger Archiven. Bearbeitet u. herausgegeben von Clemens Meyer. — Frische Musik von Kleinmeistern vor allem des 18. Jahrh.; empfehlenswert.

Heinrich Noren: op. 51: Herbst. 3 Lieder nach Texten von Max Dauthendey für Alt oder Mezzosopran u. Klavier. N. Simrock, Berlin-Leipzig. — Norens Melodik hat fast nichts mehr von den hysterischen Kurven des neuromantischen Liedes an sich, ist aber noch nicht stark und geschlossen genug, um zu überzeugen. Das beweist auch die übertriebene Wichtigkeit, die dem orchestral gearbeiteten Klavierteil beigemessen ist.

José Berr: für Klavier 1. Boîte à Musique. Spieldose. Gavotte et Musette. 2. Improvisation über das Bachsche Lied „Bist Du bei mir". 3. op. 82: Valse intime. Kommissionsverlag Gebr. Hug & Co., Zürich-Leipzig. — Unnötige Musik; am besten ist die Spieldose, geschmacklos hingegen die Improvisation.

G. Rüdinger: Sause, Winne, sause. Zwölf Volkskinderlieder für 1—3 Singstimmen und Zither bearbeitet, op. 35.

Heinrich Kralik: Requiem von Verdi. Ein Führer durch das Werk mit einer Einführung, latein. und deutschem Text, erläuternden Anmerkungen und zahlr. Notenbeisp. Kl. 8°, 35 S. Tagblatt-Bibl. Steyrermühl-Verlag, Wien I. Wollzeile 20. — Kann, wie die schon früher angezeigten Führer von Kralik, ebenfalls empfohlen werden.

Kreuz und Quer

Geht der Verkauf von Klavieren wirklich in entscheidendem Maße zurück?

Über diese so überaus wichtige Frage gibt P. Westermeyer, Vorsitzender des Verbandes deutscher Pianoforte-Fabrikanten in einem Artikel mit der Überschrift: Klavierabsatz und Wirtschaftslage nachstehende Auskunft, die sicherlich die meisten Musikfreunde sehr angenehm überraschen wird, weil es sich nämlich erheblich anders verhält als angenommen wird und die immer wieder auftauchenden, nicht immer sehr reinlichen Nachrichten über den Niedergang der Klavierindustrie des sachlich begründeten Untergrunds doch sehr entbehren.

„Die teilweise schwierige Lage der deutschen Klavierindustrie hat in den letzten Wochen allgemeine Beachtung gefunden; es ist festzustellen, daß die Folgerungen, die aus dieser Sachlage gezogen werden, zum größten Teile unrichtig, zum mindesten jedoch sehr übertrieben sind. Die Lage ist heute derart, daß in den verschiedenen Herstellungsländern ebensoviel Klaviere gebaut werden wie vor dem Weltkrieg, d. h. ca. 600000 Stück jährlich. Angesichts dieser Menge kann man wohl nicht davon sprechen, daß das Klavier auf dem Aussterbe-Etat stehe. Bedauerlicherweise ist nur der Anteil Deutschlands am Export zurückgegangen. Zur Kennzeichnung der Lage sei nur erwähnt, daß z. B. in Australien, ein besonders wichtiges Absatzgebiet, der Einfuhrzoll bei billigen Instrumenten ca. 70—80% des Wertes beträgt.

Durch den Versailler Vertrag hat die Bevölkerung Deutschlands einen Verlust von 8% erfahren, wobei es sich zum großen Teil um besonders kaufkräftige Bevölkerungsschichten handelte (Oberschlesien, Saargebiet, Elsaß-Lothringen). Auf das heutige Reichsgebiet umgerechnet werden also ca. 55000 Instrumente jährlich verkauft. während der Umsatz der letzten Vorkriegsjahre im Inland ca. 60000 Instrumente betrug. Der Inlandsumsatz der letzten drei Jahre ist folgender:

1926:	41188	Pianinos	4000	Flügel	insgesamt	45188
1927:	54871	„	5828	„	„	60699
1928:	44223	„	5384	„	„	49607

Es ergibt sich die Tatsache, daß im Jahre 1927 der Inlandsumsatz um ca. 10% höher und im Jahre 1928 um ca. 10% niedriger als in den Vorkriegsjahren (unter Berücksichtigung der Landverkleinerung) war. Ganz abgesehen davon, daß derartige Konjunkturschwankungen auch früher stets vorhanden waren, darf man nicht vergessen, daß die Wirtschaftslage des heutigen Deutschlands wesentlich schlechter als in den Vorkriegsjahren ist. Es wäre widersinnig, wenn durch die allgemeine Verminderung der Kaufkraft nicht auch die Klavierindustrie betroffen würde. Das lebhafte Inlandsgeschäft im Jahre 1927 ist zum Teil darauf zurückzuführen, daß sich in diesem Jahre die erleichterte Anschaffungsmöglichkeit durch den Kauf auf langfristige Teilzahlung zum ersten Male voll auswirkt.

Die vielfach anzutreffende Behauptung, daß das Klavier „überlebt" sei, findet in dem Vorhergehenden keine Stütze. Im Gegenteil: Trotz der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse hat das Klavier eine große Anzahl neuer Freunde gefunden in Kreisen, die früher an die Anschaffung eines solchen nicht gedacht haben. Nach der Ansicht berufener Fachleute, die mit den lebendigen und treibenden Kräften unseres Volkstums, besonders unserer Jugend in enger Fühlung stehen, ist allen gemeinsam die Freude am Singen und Musizieren und die Erneuerung unserer Kultur im Geiste der deutschen Musik. Das Klavier, das alte deutsche Hausinstrument, wird auch hier der Mittler sein und bleiben."

Wir fügen hinzu, daß, wären nicht die allgemeinen wirtschaftlichen Verhältnisse gerade der breitesten Kreise in Deutschland so schlecht, die Verbreitung des Klaviers heute, wo besonders durch den Rundfunk gerade auch gute Musik in die entferntesten Teile Deutschlands getragen wird, einen sogar starken Aufschwung genommen hätte. Wir gründen diese Behauptung auf die Anschauung, daß in Deutschland der musikalische Spieltrieb bei vorhandener und erweckter Liebe zur Musik viel zu stark ist, als daß er durch Musikhören allein auf die Länge niedergehalten werden könnte. Mit einer gewissen Leidenschaft sogar haben sich Musikliebhaber auf billiger zu erwerbende und leichter zu erlernende Musikinstrumente geworfen, um eben den Spieltrieb befriedigen zu können. Weiterhin denke man daran, daß infolge der immer noch so überaus mißlichen Wohnungsverhältnisse Hunderttausende von Familien einfach nicht in der Lage sind, ein Klavier in ihrer Wohnung aufstellen zu können, was sich doch selbstverständlich auswirkt. Nicht das Klavier als solches befindet sich in einer Krisis — das ist einfach nicht wahr — sondern die allgemeinen Verhältnisse sind es vor allem, die alle ernste Musikpflege ungemein erschweren. Bei normalen Verhältnissen würden wir heute im Gegenteil einer ganz außergewöhnlichen Musikpflege gegenüberstehen, denn es sind Kreise zu ernster Musik herangezogen worden, die früher von ihr nur Kunde hatten, Denken wir auch daran, daß dem deutschen Musikbedürfnis mit südlichen Freiluftinstrumenten wie Mandoline und Gitarre auf die Länge nicht gedient ist, es gerade die langen Winter sind, die eine ernstere Musikpflege nahelegen und gewährleisten können. Und da kann das Klavier so wenig fehlen wie die Violine im Orchester.

Ein paar launige Dankesverse von Siegfried Ochs

Anläßlich seines 70. Geburtstages hat die Siegfried Ochs befreundete Frl. Käthe Schurzmann — unsern Lesern als Mitarbeiterin bekannt — an den Jubilar ein allem nach begeistertes Schreiben gerichtet, das dieser mit nachfolgenden Versen beantwortete, die wir heute, nach dem Tode des Dirigenten, unsern Lesern nicht mehr vorzuenthalten brauchen:

Ists denn wahr, was ich gelesen?
Bin ich derart brav gewesen?
Hab ichs wirklich gut gemacht,
Daß Du meiner so gedacht?
Bin für die Akademie
Ich doch nur ein Ochs, ein Vieh
(Außer wenn die Senatoren
Etwas haben komponoren;
Denn dann bin ich auf Weg' und Stege
Ich ihr „Werter Herr Kollege"
Und sie sind dann höchst beflissen.
Warum? Ja — ich kanns nicht wissen).
Alles Blut steigt mir nach oben
Seh ich Dich mich also loben
Platzen fühl vor Stolz ich, Käte,
Alle Knöpfe, alle Nähte
Meines nagelneuen Rocks.
Herzlich dankend

Siegfried Ochs.

Buntes Allerlei

Die Staatsoper Unter den Linden (Berlin) hatte in den letzten Jahren selten einen so großen Tag als mit Aufführung der „Walküre", die „herrlich wie am ersten Tag" erschien (Leitung L. Blech; dazu erste Kräfte). Es fallen Ausdrücke wie „unerhörte Eindrücke". Das Werk wird abwechselnd gekürzt und ungekürzt gegeben. An der städtischen Oper siegt „Tannhäuser" unter B. Walter auf der ganzen Linie. Das von der künstlerischen Höchstleistung gebannte Publikum folgte dem Werke in atemloser Spannung und dankte mit elementar losbrechendem Beifall. — Theremins Ätherwellenmusik wird durch das „Erste Thereminophon-Quartett" abermals in Berlin vorgeführt; es sind Fortschritte zu verzeichnen, das Spiel kann aber vom künstlerisch-musikkritischen Standpunkt aus noch nicht ernst genommen werden. — Die höchste Auflageziffer der „Schlager" erreichte das „Bananenlied" mit 3 Millionen. Zu einer Million brachte es „Valencia" und „Ich hab' mein Herz", letzteres die höchste Auflage aller deutschen Schlager. Ists, von allem anderen abgesehen, nicht ein trauriges Zeichen von Musikalität, daß

die „Interessenten" solch leicht faßlicher Musik derart stark auf den Kauf angewiesen sind, um die Schlager spielen und singen zu können? Faßt man derartiges nicht von selbst auf und erwischt am Klavier die richtigen oder auch falschen Harmonien? — Kultusminister Dr. Becker antwortet auf die Anfrage hinsichtlich des höchst eigentümlichen Treibens an der Krolloper (Holländer, Hoffmanns Erzählungen) im Stile der Priester und Schriftgelehrten der Passionserzählung: Was gehet das mich an?, nämlich, daß die „künstlerische Läuterung" der Staatstheater Aufgabe der hierfür berufenen und verantwortlichen Persönlichkeiten sei. „Die Aufführungen der Oper am Platz der Republik geben mir keinen Anlaß, von diesem Grundsatz abzuweichen." Das heißt etwa so viel wie Mund halten! Dafür leben wir auch in der freiesten aller Republiken. — Mit der Druckerschwärze, die anläßlich der „Bruno Walter-Krise" verbraucht wurde, ließen sich sämtliche Häuser Berlin kohlrabenschwarz anstreichen. — Vater und höchst ungleicher Sohn: Emil Ludwig, u. a. auch „berühmt" als Wagnerverächter durch sein Buch „Die Entzauberten", veröffentlicht im Berliner Tageblatt (29. März) einen schönen Brief Cosima Wagners vom 15. Juni 1890 an seinen Vater, Prof. Herm. Cohn in Breslau, einen begeisterten Wagnerianer, der im Anschluß an Wagners bekannte Schrift eines seiner Bücher „Die Schule der Zukunft" genannt hatte. — Die Berliner Festspiele sollen einen vollen Monat dauern, die Stadt also möglichst ganz unter Musik gesetzt werden. Moderner Kunst-Rekord! Berlin zittert bereits vor dem Defizit; soweit Berliner zittern. — Die Mirag, die offizielle Programmzeitung des Mitteldeutschen Senders, antwortet auf den Wunsch eines Hörers, mehr Jazz-Musik zu bieten, u. a. folgendes: „Die Reaktion gegen die Fremdtänze mit ihrem Saxophon- und Schlagzeugbeiwerk ist derart gewachsen, daß uns jeder am Tage gebotene Tango und Jazz von entrüsteten Hörern genau nachgerechnet und scharf angekreidet wird." Also, soweit sind wir immerhin. Es scheint ja überhaupt, als ob es in Deutschland ein allmähliches Erwachen gebe. — Wilhelm Kienzl, der allbekannte österreichische Komponist, erhielt sein vor 50 Jahren auf Grund seiner Arbeit über „Die musikalische Deklamation" erworbenes Doktordiplom von der philosophischen Fakultät der Universität Wien feierlich erneuert.

Modernitis in der Provinz

Im halbvergangenen Konzertwinter spielte sich um die „Neue Musik" und ihre Propagierung in Erfurt ein ziemlich scharfer Kampf ab, der meist hinter den Kulissen, gelegentlich aber auch vor der Öfffentlichkeit ausgetragen wurde. Eine Tageszeitung, die von jeher allen musikalischen Fortschrittsexperimenten das Wort geredet hatte, warf der „Erfurter Konzertvereinigung" vor, daß ihren Programmen jeder lebendige Charakter fehle und namentlich die „Moderne" ungenügend berücksichtigt sei. Dieser Vorwurf entstellte die Wirklichkeit soweit wie möglich. Wenn man nämlich von zwei Abenden absah, die dem Andenken Schuberts gewidmet waren, so ließen fast alle Programme die Moderne zu Worte kommen. Eher konnte man also von einer einseitigen Bevorzugung der „Neuen Musik" sprechen. Von prägnanten Werken der Richtung Atonalia gab es: Bartók, Klavierkonzert; Busoni opus 47; Janacek, Concertino; Hindemith op. 11, 1 (An anderer Stelle wurden die Lieder der „Jungen Magd" op. 23 und in der Oper der Cardillac gehört!), Schönberg, Kammersinfonie; Wladimir Vogel, Sinfonia fugata; Toch, Klavierkonzert; Jarnach, Morgenklangspiel. Ferner wurden von lebenden Tondichtern Schreker, Rich. Strauß und Rich. Wetz gespielt. Trotz dieses Reichtums an neueren Werken sollten die Programme — weil nämlich auch ein paar Klassiker gespielt wurden — rückständig sein. Nun ist ja der Vorwurf reaktionärer Gesinnung das schlechthin Bitterste, was man heute einem Menschen und gar einer Konzertleitung antun kann. Deshalb wandte sich die Konzertvereinigung mit einer Rundfrage an eine stattliche Reihe führender Musiker und Dirigenten und legte ihnen ihre Programme zur Begutachtung vor. Die Ergebnisse dieser Rundfrage wurden veröffentlicht und bildeten die einmütige und starke Bestätigung dessen, was für jeden Besonnenen bereits feststand: daß man gegen ein Programm der vorgezeichneten Art unmöglich den Vorwurf der Rückständigkeit machen dürfte. „Solange



Albert Lortzing

Geboren am 23. Oktober 1801, gestorben am 21. Januar 1851

Albert Lortzing in der „Deutschen Musikbücherei“:

Band 6:

Albert Lortzing, „Gesammelte Briefe“

Herausgegeben von Georg Richard Kruse

In Pappband M. 3.—, in Ballonleinen Mk. 5.—

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

Goethe und Schiller noch in unseren Schulen geduldet sind," antwortet Muck auf die Rundfrage, „solange sollte man der heranwachsenden Generation auch die Kenntnis unserer Klassiker auf musikalischem Gebiet gönnen." Und unter den mancherlei hübschen Abfuhren, die sich bei dieser Gelegenheit die Heißsporne der Moderne holten, findet sich das niedliche Wort F. v. Hößlins, der doch gewiß nicht als Reaktionär gelten kann: „Eine Stadt wie Erfurt kann sich noch nicht ausschließlich von Nachkriegs-Musik ernähren; ich glaube, sie würde davon doch eine schwere Verdauungsstörung bekommen ... Die Großstadt, vor allem Berlin, hat andere Möglichkeiten — sie kann neben den Hauptzyklen andere, einer Versuchsbühne entsprechende Konzertreihen veranstalten. Da kann dann hingehen, wer der großen Musik schon überdrüssig geworden ist, sie wahrscheinlich nie recht verstanden, oder gar überhaupt nicht kennengelernt hat und nun mit den modernen Schlagworten abzutun sich erdreistet, um wahrscheinlich von der „neuen" Musik ebensowenig zu verstehen!"

Die Art, wie sich GM. Franz Jung für die genannten modernen Kompositionen einsetzte, verdient volle Hochachtung. Das Publikum nahm sie meist geduldig, wenn auch mit gelegentlichen Mißfallensäußerungen entgegen. Bei der lärmenden, klanglich abstoßenden Vogelschen Sinfonie entlud sich schließlich der Unwille der mißhandelten Hörer in derben Ausbrüchen.

Dr. R. Becker.

Luise Geller-Wolter zum 70. Geburtstag

Am 27. März feierte die Kammersängerin Frau Luise Geller-Wolter ihren 70. Geburtstag. Ihr Name ist mit der Blütezeit des Oratoriengesanges unlösbar verknüpft; eine einzigartige Kontraaltstimme wies sie hauptsächlich auf dieses Gebiet, obwohl sie ihre Laufbahn auf der Bühne begann. Von Kassel führte ihr Weg über Magdeburg, Dessau, Berlin nach Bayreuth, wo sie die dritte Rheintochter und später die Erda sang. Trotz dieser Höhepunkte blieb ihr Hauptbetätigungsfeld Bach und Händel. Die „Erbarme dich" Arie mit der Solo-Violine Joseph Joachims, die Altpartie aus der H-Moll-Messe — das sind Erinnerungen, die zu den künstlerisch und menschlich ergreifendsten gehören; denn das pastose Organ dieser Frau strömte bei vorbildlicher Sprachbehandlung aus mystischen Tiefen eines seelischen Reichtums, wie ihn nur Begnadete zu verschenken haben.

Sie kreierte die großen Händeloratorien in der Chrysanderschen Bearbeitung, sie war Bruchs erster Leubelfing und ihr Orpheus ist nicht mehr erreicht worden.

Auch im Liedgesang hatte sie ihre Domäne in Schubert, den Wagnerschen Wesendonkliedern, Wolf und Strauß. Vielleicht hätte sie klüger getan, dem Rat Angelo Neumanns ins Hochdramatische zu folgen; daß sie der deutschen Gesangskunst nicht besser dienen konnte, als sie es getan, wissen alle, die sie gehört haben.

Wer diese Frau heute in unverminderter Frische in ihrem jungen, stimmbegabten Schülerkreise schaffen sieht und hört, der wünscht ihr noch viele Jahre. Von dem Sängernachwuchs aber, der hier an der Quelle schöpfen darf, hoffen wir, daß er Kulturträger werde für ein Gut, das unserer geschäftigen, nach Augenblickserfolgen jagenden Zeit zu entgleiten droht, den deutschen Lied- und Oratoriengesang. K. Schurzmann, Berlin.

Das Volkslied soll wieder unter das Volk

Der deutsche Sängerbund mit seinen über 15000 Vereinen plant einen jährlichen Deutschen Liedertag, der nach einem Vorschlag des Hildesheimer Domorganisten Th. Gronen angelegt sein soll. Zur Hauptsache betrifft er folgendes:

„An einem vom DSB. zu bestimmendem Sonntag, am besten im Juni, finden in allen Städten und Dörfern im ganzen Reiche von sämtlichen dem DSB. angeschlossenen Vereinen Konzerte im Freien, und zwar mittags 12 Uhr, statt, jedoch nicht so, daß dort, wo mehrere Vereine bestehen, diese an einem Platze gemeinsam singen, sondern so viele Vereine bestehen, so viele Konzerte sollen stattfinden."

Man hofft mit Bestimmtheit, daß eine derartige, gerade auch gegen den Schlager sich wendende Kundgebung seinen Eindruck auf das deutsche Volk nicht verfehlen, sondern es mit

Nachdruck daran erinnern würde, welchen Schatz es in seinen Volksliedern besitzt. Auch die dem Sängerbund im Ausland angeschlossenen Vereine werden an dieser Kundgebung teilnehmen, in allen Weltteilen werden an diesem Tage, deren erster im nächsten Jahre stattfinden soll, deutsche Volkslieder erklingen. Was dies auch sonst bedeutet, kann jeder aufrechte Deutsche selbst ermessen. Man sage auch hier nicht, daß derartiges verlorene Liebesmühe sein werde; zumal es jedem Verein unbenommen bleibt, Volkslieder auch des öfteren im Freien vorzutragen.

Siegfried Kuhn zum Gedächtnis

Am 15. Juli 1915 fiel er auf den polnischen Schlachtfeldern als 22jähriger Leutnant. Ein junges Musikantenherz, in des Wortes tiefster Bedeutung, war bei seiner „Schlußfermate", bei seinem „Fine" angelangt. Hatte Jung-Siegfried sein frühes Ende vorausgefühlt, daß er in knapp vier Jahren eine so erstaunliche Menge der verschiedensten Kompositionen schaffen mußte? 23 Sololieder, 20 Chorwerke aller Art, 10 Instrumentalwerke, darunter ein Zyklus Klaviervariationen, eine H-Moll-Sonate für Viola (Cello) und Klavier, ein Streichtrio in A, eine Suite für Streichquartett in C und ein Streichquartett in A-Moll geben Zeugnis von seinem Fleiß, seinem Talent, seinem erstaunlichen Können. Er war ein Schüler von Rinkens, Wolfrum, Humperdinck, Robert Kahn und studierte an den Universitäten München und Heidelberg. Seine künstlerische Einstellung war die denkbar günstigste, so daß nach menschlichem Ermessen Großes von ihm zu erwarten war. Seine Werke zeigen technisches Können, besondere kontrapunktische Begabung, musikalischen Fluß, Gestaltungsgabe, Sinn für Melodie, Sicherheit in der Form, gute Stimmführung, Übereinstimmung von Inhalt und Form: frühreife Meisterschaft! Dauernden Wert dürften behalten: die Chorwerke „Herzog Ulrichs Jagdgesang" und „Cruzifixus", beide wiederholt aufgeführt; die „Klaviervariationen über ein altes Minnelied", gespielt von Paul Schramm, Walter Gieseking, Emmi Knoche, Fritz Dettmann, Fr. Blume usw.; die "H-Moll-Sonate", aufgeführt in Berlin, Breslau, Stettin, Magdeburg, Chemnitz, Halle, Kassel usw.; das „Streichtrio", aufgeführt in Berlin, Eisenach, Leipzig usw.; die „Suite für Streichquartett", aufgeführt in Eisenach usw.; das „Streichquartett in A-Moll", aufgeführt in Berlin, Eisenach usw. Ist das Streichquartett sein reifstes Werk, so ist die H-Moll-Sonate das ergreifendste; sie dürfte den Titel tragen: „Auf den Tod eines jungen Helden". Prof. Jos. Achtélik.

Eine Rundfunk-Passion mit der Musik von Hermann Ambrosius

Der Leipziger Sender verbreitete am Karfreitag eine höchst eigenartige Passion: Jesu Leiden und Tod nach den Visionen der Catharina Emmerich — einer „Konnersreuterin" um 1800 —, die, von Clemens Brentano herausgegeben, eine Bearbeitung durch den Dramaturgen des mitteldeutschen Rundfunks H. P. Schmiedel erfahren haben, und zwar im Hinblick auf musikalische Mitwirkung. Das Ganze ist als ausgesprochenes Rundfunkwerk gedacht, und zwar derart glücklich, daß man es sich gar nicht ohne weiteres im Konzertsaal denken könnte. So eng hängt es mit dem besonderen Wesen des Rundfunks zusammen. Noch nie hat uns dieser auch derart davon überzeugt, daß er aus sich heraus etwas nur ihm Entsprechendes von tiefem Ernst entwickeln könne; welche Tatsache allein genügt, auf das Werk etwas näher einzugehen. Einen Hauptanteil bestreitet der Sprecher, der die Leidensgeschichte in der wahrhaft poetischen, tief innerlichen und von allem Kleinlichen absehenden Sprache der Emmerich erzählt, und gestaltet der Sprecher so schlicht und innerlich und mit dem Wesen des Rundfunks derart vertraut wie H. Langewisch, so hört sich die Erzählung geradezu traumhaft deutlich an, für diesen Vorwurf geradezu wunderbar geeignet. Die Stimme kommt sagenhaft aus weiten Fernen, das Materielle — Gestalt und Aussehen eines Rezitators im Konzertfrack — fällt weg, die Phantasie schwingt schließlich um so stärker, je mehr sie, lediglich innerlich angeregt, auf sich selbst angewiesen ist. Noch stärker ist dieser Eindruck beim gesungenen Wort, das einem Alt und einem Baß (G. Wentscher-Lehmann und R. Gerhardt) übertragen ist. Wie nun Ambrosius seine Aufgabe angefaßt hat, ist größtenteils außerordentlich. Er gibt die Stimme des Herrn

meist im unbegleiteten Lektionston im Anschluß an den gregorianischen Gesang und wohl auch Heinrich Schütz, und das ebenso würdig, schlicht wie ausdrucksvoll, so daß man von dieser Stimme aus unbekannten Fernen unmittelbar ergriffen wird. Ich sage offen, daß ich diese Töne, diese Gesangslinie, Ambrosius, den man vor allem instrumental kennt, nicht zugetraut hätte. Bei den Worten am Kreuz wurde zugleich mit Fernwirkungen gearbeitet, man hatte das Gefühl, Christus entschwebe immer mehr dem Irdischen. Die Mitwirkung der Instrumente, eines Kammerorchesters mit Klavier, wird gegen Ende des $1^1/_2$ Stunden dauernden Werkes immer ausgiebiger, es kommt auch zu melodramatischen Partien wie zu selbständigen Instrumentalstücken, wobei der Choral: „O Haupt voll Blut und Wunden" im Mittelpunkt steht. Wie nun Ambrosius mit dem Orchester umgeht, ist wieder eine Angelegenheit für sich. Er tut es mit recht modernen Mitteln als solchen, aber in einer Art, die deshalb aufhorchen läßt, weil trotz allem ein zwar strenger, aber echter Ausdruck herrscht. Man dürfte hier von gefühltem modernen Kontrapunkt sprechen, der dabei innerlich einfach ist. Gelegentlich kommt es zu ungemein originellen Wirkungen, so vor allem bei der Geislung und dem Erdbeben mit seinem großen Crescendo, wobei die Worte hineintönen: „Vater, in deine Hände". Überhaupt steckt im ganzen eine geistige Selbständigkeit, die ohne weiteres aufmerken läßt. Wie gesagt, hier liegt nun einmal etwas ganz Besonderes auf einem Gebiet vor, das seinen künstlerischen Eigenwert zu erobern sich erst anschickt, dem einer originalen Rundfunkmusik. Wie kaum ein zweiter Komponist versteht es Ambrosius, auf die dem Rundfunk eigentümlichen musikalischen Bedingungen einzugehen.

Die Berliner Austauschkonzerte des Rundfunks

finden mit Recht die Mißbilligung weitester Kreise. Wenn schon deutsche Konzerte an alle Sender Österreichs, Polens und der Tschechoslowakei übertragen werden, dann müssen sie in der Programmwahl und Ausführung wirklich „repräsentativ" sein. Hier wäre eine Gelegenheit, daß das Ausland große deutsche Orchester unter verschiedenen Dirigenten in der Art ihrer Wiedergabe der großen Meisterwerke deutscher Musik kennenlernen könnte. In Wien haben sich die beiden größten Orchester unter Franz Schalk zusammengetan, um in einem solchen Austauschkonzert Bruckners „Siebente" und Wagnersche Werke aufzuführen!

Die deutschen Austauschkonzerte brauchten nicht immer Berliner Konzerte zu sein, sondern könnten über Königswusterhausen auch aus anderen deutschen Musikzentren übertragen werden. Die jetzige Mittelmäßigkeit muß unbedingt abgestellt werden! n.

Die unglaublichen Leipziger Musikverhältnisse

werden von zwei den Austritt erklärenden, ersten Vorstandsmitgliedern des Direktoriums der Philharmonischen Konzerte in zwei gedruckten Mitteilungen in grelle Beleuchtung gerückt. Da es, weil in allerletzter Redaktionsstunde, unmöglich ist, auf die Verhältnisse näher einzugehen, seien nur die ersten Worte des einen, von dem Kaufmann und Handelsrichter P. Zenker herrührenden Schreibens mit dessen Erlaubnis mitgeteilt: „Angesichts der schmachvollen, die Tatsachen arg entstellenden Behandlung, ja Beschimpfung, die das Direktorium der Philharmonischen Konzerte mit Bezug auf die Fälle: Dr. Göhler, Ramin, Scherchen, Schuricht in der Öffentlichkeit durch die Presse erfahren ... hat" ... Im letzten Monat (s.die Ausführungen im letzten Heft S. 230) ereignete sich als Wichtigstes noch das Unglaubliche, daß die Presse den sich ihr anfreundenden Günther Ramin, der als Orchesterdirigent völliger Neuling, also überhaupt kein solcher ist, auch gegenüber einem Dirigenten wie C. Schuricht durchgedrückt hat! Mit Hilfe der Mitteldeutschen Rundfunkgesellschaft, die sich überhaupt in der ganzen Angelegenheit tadellos benahm, wäre es nämlich möglich gewesen, keinen geringeren Dirigenten als C. Schuricht, der in der letzten Gewandhaussaison so ausgezeichnet abschnitt, für die Philharmonischen Konzerte zu gewinnen. Aber nein, die Presse — und auch die Stadt! — zieht einen ungeschulten einem ersten Dirigenten vor! Ist derartiges noch anderwärts in der ganzen Welt möglich?

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Jürg Jenatsch", Drama mit Musik von Heinrich Kaminski (Dresden).

„Kuchentanz", Oper von Erwin Dressel, Text von Arthur Zweininger (Staatstheater Kassel).

„Maschinist Hopkins", Oper von Max Brand (Duisburg).

„Das Ziel", Oper in 4 Szenen („Allegro u. Andante", „Walzer, Onestep u. Andante", „Lied", „Tanz") von Otto Klemperer (Berlin).

„Mahagonny", Oper (Neue Bearbeitung) von Kurt Weill nach Texten von Bert Brecht (Ebenda).

Konzertwerke:

Karl Hasse: Reformationskantate op. 40 (Hamburg, St. Jacobi).

Kurt Thomas: Kantate für Doppelchor, Orchester u. Orgel: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" (Kiel, im Rahmen der vom 15.—20. Juni stattfindenden deutsch-nordischen Woche. Kieler Oratorienverein unter GMD Fritz Stein).

Richard Gress: Violinkonzert (Otto Keller).

Ernst Bloch: „Amerika", das in Amerika preisgekrönte Orchesterwerk (Europ. Urauff. in Dresden unter Fritz Busch).

Felix Weingartner: „La tragica", Sinfonie (Basel). Das Werk ist dem Andenken Schuberts gewidmet und verwendet im Scherzo die Skizzen, die Schubert zum 3. Satz (Scherzo) seiner H-Moll-Sinfonie hinterlassen hat. Ob es sich hier nicht um eine der bei dem amerikanischen Schubert-Preisausschreiben eingereichten Sinfonien handelt?

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Der verlorene Sohn", Einakter von Hermann Reutter, „Gazellenhorn", Einakter von Hugo Herrmann (Stuttgart, s. S. 290).

„Orpheus", lyrisches Mimodrama in 3 Akten von Roger Ducasse (Hannover).

„Madeleine Guimard", Oper von Karl Prohaska (Stadttheater Aussig). Das Werk steht stofflich in der Nähe von Giordanos André Chénier. Dem Text von Lily Braun fehlt es an durchgezeichneten Charakteren, er ist mit Nebensächlichkeiten überladen und bringt dadurch das musikalisch oft überraschend starke, im Zwang einer Bühnenvision geschaffene Werk des unlängst † Komponisten der „Frühlingsfeier" um seine durchgreifende Wirkung. (Frei nach einem Bericht von Dr. Hans Schnoor).

„Brückengeist", ein Spiel vom Tode von Julius Maria Becker, Musik von Hans Uldall (Meiningen, im Rahmen der 4. Thüringischen Musikpädagog. Woche).

„Salambô", Ballett von Heinz Tiessen (Duisburg).

„Sganarelle", Oper u. „Moritat", Ballett von Wagner-Régeny (Essen). Am gleichen Abend gelangte desselben Autors Oper „Moschopulos" zur Erstaufführung.

Konzertwerke:

Conrad Beck: „Der Tod des Oedipus", Kantate für Chor u. Orchester (Mülhausen i. E.).

Wilhelm Maler: „Concerto grosso" (Barmen, Rhein. Musikfest).

Emil Poser: Klaviersonate op. 5, Zehn neue Tänze für Klavier, op. 10, vier Männerchöre op. 11 (Konzert des Sängerchors Görlitz).

Georg Göhler: Streichquartett in A-Moll (Kammermusik im Landestheater Altenburg, Kunzequartett).

Franz Meyer-Ambros: op. 58, Konzert in G-Moll für zwei Klaviere (Bautzen, 4. Kammerkonzert „Neue Musik". Kurt Wittmann und Domorganist Horst Schneider). Die Presse rühmt dem Werk des Leipziger Komponisten interessante Arbeit, Feinheit im Satz und persönliches Gepräge nach. Das gleiche Konzert brachte noch Werke von C. Scott, W. Grosz, Scriabine, Reger und Haas.

Fidelio Finke und Ludwig Weber: Orgelwerke (Essen, Anton Nowakowski).

Armin Hochstetter: Thema mit Variationen für Solo-Violine und Streichorchester (Wiener Konzertverein, GMD Reichwein. Solisten: Christa Richter).

Hermann Ambrosius: „Jesu Leiden und Tod", Passionsmusik (Leipzig, Mitteldeutscher Rundfunk).

Albert Weckauf: Sinfonie (Dortmund, städt. Konzerte).

Adolf Busch: Kammerkonzert für 2 Geigen, 2 Bratschen, 2 Gamben, Violoncell, Kontrabaß und Klavier (Düsseldorf, Niederrhein. Musikfest. Paul Grümmers Kammerorchester).

Hermann Maria Wette: Motette für gem. Chor nach Claudius, Solosuite für Geige, Klaviersonate (Mannheim).

W. v. Baußnern: „Eroica", Klaviersonate (Wiesbaden, im Rahmen eines wertvollen Klavierabends von Grete Altstadt, die auch kürzlich in Bonn mit H. Henrichs Klavier-Konzert einen schönen Erfolg hatte.)

Julius Klaas: Fantasiestücke für Violine (Dortmund, Otto Keller) Sonate in B-Dur op. 36 für Viola u. Klavier, op. 34 .Sechs Tondichtungen für Viola u. Klavier, op. 34, 7 Lieder nach Dichtungen v. Max Jungnickel op. 35 (Darmstadt, Willy Horn (Viola), Sus. Horn-Stoll (Sopr.) u. der Komponist). Über die sehr warm aufgenommenen Neuheiten spricht sich auch die Presse sehr günstig aus. Die Darmstädter Ztg. charakterisiert den Komponisten folgendermaßen: ‚Seine Arbeiten wurzeln in einer versonnenen, romantischen Wesensart, die sich in der Sphäre gedämpften Lichts, weicher Empfindungen heimischer fühlt als in der Welt der Auseinandersetzungen und Kämpfe'.

Robert Scholz: Konzert für 2 Klaviere und Orchester (Salzburg, der Komponist u. dessen Bruder Heinz Scholz). „Auf das beachtenswerte Werk, das einen vollen Erfolg erzielte, sei mit besonderem Nachdruck hingewiesen". R. T.

Hermann Matzke: „Die Mütter", Trauerode nach Worten von L. Sternberg für Altsolo, Männerchor, Kammerorchester u. Kunstharmonium (Breslau,

Kriegsgefallenengedenkfeier. Mitw.: Herta Bölcke, die akad. Sängerschaften Burgundia, Rheinfranken, Leopoldina, den akad. Musikverein u. H. Wesemann. Leitung: der Komponist).

H. K. Schmid: „Altbayerisch", 5 Humoresken für Männerchor a cappella nach Gedichten v. J. Schlicht (Landshuter Liedertafel unter Chorm. Proebst). „Das an Vorzügen so reiche, prächtige und fröhliche Werk machte sehr starken Eindruck. Der Komponist wurde zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt."

H. Lemacher: 5st. Messe „Jesu splendor Patris" u. W. Kurthen: 4st. Messe „Victimae paschali" (Aachen, Münster).

Szostakowitsch: Sinfonie op. 10 (Warschau, unter G. Fitelberg).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Viel gibt es nicht mehr zu berichten, vor allem wenig Neues. Wenig glücklich war des jungen Dirigenten Th. Wünschmann belanglose und ziemlich langweilige Ouvertüre zu „Lanzelot und Sandermin", weiterhin das erst teilweise im Schlußsatz aufwachende Violoncellokonzert von H. Marteau, das als Ganzes zu den weniger glücklichen Werken des trefflichen Komponisten gehört. A. Kinkulkin spielte es, wenn auch nicht gleichmäßig, so doch zur Hauptsache hervorragend. Wünschmann ließ als Dirigent erst beim Vortrag von Bruckners „Romantischer" aufhorchen, die er, ohne technisch noch ein durchgebildeter Dirigent zu sein, derart von innen heraus gestaltete, daß man bald gefesselt wurde und sich das ganze Werk anhörte. Es lag, nach Richtigstellung des zu schnellen Haupttempos, etwas Selbstverständliches in dem Vortrag, unbedingt kam Bruckner zu seinem inneren Recht. — In einem Kammermusikabend der nicht sonderlich aufgelegten Lotte Mäder-Wohlgemuth und des sich technisch und geistig stark erweiternden Geigers H. Mlynarczyk hörte man alte Kammermusik mit F. Weitzmann am Klavier und zugleich an der Spitze eines Kammerorchesters. Fast zuviel des guten Alten (17. u. 18. Jahrh.), allzuviel ist selbst hier nicht gut, mag die Folge noch so sorgfältig aufgebaut sein. Große Publikumsabende gab es bei Kreisler (Gewandhaus-Veranstaltung) und Schlusnus, der sofort, nämlich gleich bei alt-italienischen Arien, in Bann zog, weiterhin aber vor allem bei Furtwängler, der ein Extra-Gewandhauskonzert zu Gunsten des Nikisch-Denkmal-Fonds leitete und zwar mit der Eroica als Hauptwerk. Er ist uns diese, die ihm vor einigen Jahren im ersten Satz zerbröckelte, noch schuldig geblieben, und er hat seine Schuld, zur Hauptsache wenigstens, eingelöst. Die Kühnheit des ersten Satzes ist allerdings auch seine Sache nicht, mir scheint überhaupt, als ob die große Vorsicht, mit der heute, im Zeichen schärfsten Konkurrenzkampfes der bedeutenden Dirigenten, gerade Beethoven dirigiert wird, diese Kühnheit ausschließe. Man hat Furcht, es könnte etwas mißglücken, oder nicht genügend ausgeglichen sein, und das wirkt selbstverständlich zurück. Eigentlich müßte die Reprise seelisch als etwas ganz Neues wirken, frei, hemmungslos, mit angeborener Kühnheit, was eine Stretta überflüssig machte! Aber es gab einen großen Abend, an dem O. Gabrilowitsch mit dem Vortrag von Mozarts d-moll-Konzert zwar seinen Teil hatte, dem Dämon Mozarts gerade in diesem Werk aber so gut wie alles schuldig blieb. — Von der Jubiläums-Karfreitags-Aufführung der Bachschen Matthäuspassion — übertragen auf verschiedeneSender — sei, da das Leipziger Bachfest mit einer ungekürzten Aufführung des Werkes in Aussicht steht, nur so viel die Rede, als dem Wunsch Ausdruck gegeben wird, daß vor allem einige allzu auffallende Temponahmen und -freiheiten (z. B. die Arie: Blute nur, war in diesem schnellen Zeitmaß nicht zu singen) beseitigt werden. Die hervorragenden Solisten waren Fr. M. Peiseler-Schmutzler, — „Aus Unschuld" glauben wir noch kaum jemals so schön, im besonderen kindlich rein, gehört zu haben —, Fr. M. Adam mit ihrer echten Gestaltungskraft, der sehr intelligente Evangelist J. Cron (Basel) und H. J. Moser als sehr bedeutsamer Vertreter der Jesuspartie. Stimmlich etwas trocken, aber sehr gut sich einfügend, F. Schmid für die übrigen Baßpartien. Am Bachfest wird man hoffentlich Wollgandt wieder das Violinsolo spielen hören.

Tanzabende treten auch in Leipzig wieder sehr zurück. Um so erfreulicher eine Veranstaltung von Alice Schnoor mit ihren Schülerinnen. Es ist ein Genuß, das sichere Fortschreiten und immer ausgesprochenere Selbständigwerden dieser einstigen Wigmanschülerin verfolgen zu können. Es herrscht nunmehr blühendes Leben, das Abstrakte ist abgestreift, so daß die Künstlerin mit Erfolg wagen konnte, nicht den ersten, sondern den zweiten Teil als grundsätzliche „Gymnastikstunde" anzulegen. Auch das Lehrhafte blüht hier. A. H.

Wenn man 3 Uraufführungen von Werken dreier in Leipzig ansässiger junger Komponisten zwischen 22 und 25 Jahren als kennzeichnend für das Schaffen der jüngsten Generation betrachten darf, so kann man sich freuen. Denn sie beweisen, daß man wieder auf gesunden Wegen ist. Nehmen wir zunächst den bekannten Kurt Thomas, der mit Carl Bartuzat seine auch für das Duisburger Tonkünstlerfest angenommene Flötensonate amoll

op. 11 in der letzten Gewandhauskammermusik zur Uraufführung brachte, so deshalb, als sich in seinem Werk der Wille zur stilistischen Geschlossenheit und Durcharbeitung der Form bereits auf eine imponierende Weise ausgeprägt hat. Hinter den vier Sätzen — sie entsprechen etwa einer französischen Ouverture, einer Gigue, einer Aria und einer rondoartigen Fuge—steckt die strenge und geistige Energie eines Erneuerers Bachscher Stilprinzipien auf der heutigen kontrapunktisch und harmonisch erweiterten Grundlage. Freilich, die Diktatur des Gesetzes hat das zart schwingende Melos des Komponisten in kontrapunktische Themen und Linien gezwungen, die seine sinnliche Wärme aufgesogen, ihm die Anmut der absichtslosen Natur geschmälert haben. Gleichviel, der Weg zur Freiheit geht nun einmal durchs Gesetz. Auf ähnlichem Wege mag sich auch Sigfrid Walter Müller befinden, dessen Orgelpräludium und -Fuge Gdur op. 26 man in einer Thomasmotette von dem blinden Organisten Walcha ganz vortrefflich hörte. Indessen ist S. W. Müller musikantischer, ungeistiger, gibt sich mehr seinem Impetus hin. Sein reizendes, spielerisches Werk ist daher auch nicht so organisch durchgeformt, die Mischung seiner Elemente nicht so rein, bedeutet aber trotzdem einen starken Fortschritt gegenüber der noch uneinheitlichen cmoll-Sonate. Auf nationale, rhapsodisch schwärmende Weise kommt der dritte Komponist, der 22-jährige Ungar Miklós Rósza, ein Grabnerschüler, in seinem Violinkonzert. Es ist ein weiches, noch undiszipliniertes Musizieren in dem noch die Unschuld des reinen Musikantentums steckt. Es gibt Längen, Rósza vergißt sich in sybaritischen Klangschwelgereien, instrumentiert aber schön, kurz: man darf Gutes erhoffen, wenn sich Rósza etwas von dem energischen Geist seiner beiden deutschen Kollegen anzueignen vermag. Ruth Meister spielte das Werk mehr form- wie temperamentvoll unter Laber im 11. Philharmon. Konzert. Im gleichen Konzert verabschiedete sich der hier sehr beliebte Dirigent, der etwa 70 Philharmon. Konzerte hier dirigiert hatte, mit einer ausgezeichneten Widergabe der Brahmsschen 1. Sinfonie von dem ihn überaus herzlich feiernden Publikum. Sein Scheiden wird, wo man hinhört, sehr lebhaft bedauert.

Daß für die Musikpflege der Arbeiter Händel der gegebene Meister ist, wurde hier immer wieder ausgesprochen. Es schadet dabei nichts, wenn man, wie die Lichtschen Chöre mit dem „Saul", auch nicht zu konzertreifen Leistungen gelangt, denn der Zweck liegt wo anders. Daß bei einem so ungemütlichen Werk die Schwerfälligkeit der sonst gutgeschulten Chöre gelegentlich in eine fast behäbige Gemütlichkeit einmündet, ist allerdings nicht nötig, auch nicht, daß die Solisten hierin mitmachen. Immerhin gab es manch Tüchtiges und wer die Arbeiter in einem Kammerkonzert unter dem gleichen Dirigenten, B. Licht, Concerti grossi musizieren hörte, konnte sich über mangelnde Frische und Lebendigkeit nicht beklagen, Den Versuch, die Arbeiter mit — trotz Anschlußbestrebungen — so verrannten Werken wie Hindemiths Spielmusik op. 43 No. 1 bekannt zu machen, müssen wir ablehnen; auch die, trotz einiger elementaren Stellen, manirierten 8 Kanons op. 45 No. 2 für 2 Singst. (Solisten: Käthe Grundmann und Käthe Welzel) mit Instrumenten taugen hier nicht. Man sollte über derartige Musik einmal eine Rundfrage unter dem von Musikideologien noch unangekränkelten Volk, für das ja diese Musik bestimmt sein soll, veranstalten, und man würde schon sehen, was dabei herauskäme. — Aus einem bei Anwesenheit des Komponisten ganz trefflich durchgeführten Lendvai-Abend des Männergesangvereins Concordia unter dem tüchtigen Arno Piltzing sei als Uraufführung der vier Stücke umfassende Liederkranz des Schäfers Dafnis für Männerchor und kleines Orchester hervorgehoben. Arno Holz' geistreiche Parodien schwülstiger Barockdichtung umkleidet Lendvai mit einer teilweise an den Bach der Bauernkantate erinnernden heiterkräftigen Melodik, es kommt zu ganz reizenden, teilweise strophisch gearbeiteten Sätzen, kurz, Lendvai arbeitet aufs glücklichste aus dem Stil des Textes heraus, ohne jedoch auf die Parodie als solche einzugehen. Von den sonstigen Chören (u. a. drei aus dem Martin-Greif-Zyklus) sei als schönster Greifs „Hochsommernacht" mit seiner zarten Linienführung genannt. Man kann dabei an ein Bild von Caspar David Friederich denken. Weniger gefiel das vom Gewandhaus-Bläserquintett vorgetragene Quintett op. 23 As-dur, man stößt hier auf allerlei Ungereimtes und auch Unbedeutendes. — Nun noch in die Kirche. Hier, und zwar in der Thomasmotette, wurde das Gedächtnis des am 9. April vor 50 Jahren verstorbenen Thomaskantors und berühmten Theoretikers Ernst Friedrich Richter mit der Wiedergabe seines 68. Psalms für 2 Chöre und einem Gloria aus der Missa in D gefeiert. Welch fröhliches Kindergemüt muß dieser „Theoretiker" doch gehabt haben. Wie frisch, melodienfreudig und phantasievoll weiß er Gott zu loben. Die Thomaner sangen prächtig, sie schienen auch ihre Freude daran zu haben.

Bei den Solistenkonzerten können wir uns kurz fassen. Telemaque Lambrino zauberte u. a. Chopin und Liszt in Klängen, nein, Düften, Felix Heid, ein junger, noch etwas primitiver Klavierlöwe, spielte allerlei von Bach in Grund und Boden, war aber bei Schumann und Chopin besser zu Hause. Von Sängerinnen hörten wir Claire Spengler, die mit sympathischem, glockenklaren Sopran u. a. Lieder von Schubert und W. Rettich sang. Trugen

letztere bei Texten von der Lasker-Schüler ein aufgedonnertes, äußerliches Wesen zur Schau, so versöhnte der beidemal als Begleiter fungierende Komponist in einem Liederabend der in verschiedener Beziehung noch unfertigen aber stimmbegabten Cornelia van der Smissen (Sopran) durch sehr geschmackvolle, feingeformte Gesänge. Eine Sensation nach zwei Seiten hin war ein Arien- und Duettenabend von Annelies Jolowicz und Celestino Sarobe. Die Konzertgeberin entwickelte eine so grelle, aufdringliche, durch schlechte Aussprache noch ins Fratzenhafte gesteigerte Vortragsart, daß man die Stimme einer Tingel-Tangel-„Chanteuse" zu hören glaubte. Der Tenor des Sängers war hingegen von einem herrlichen, an Battistini erinnernden lyrischen Wohllaut, wenngleich er dessen Format und sprühende Geistigkeit nicht erreicht.

Eine Freude konnte man in der Oper erleben: einen im ganzen genommen ausgezeichneten Rienzi, der wieder einmal die dramatische Löwenpranke des jungen Wagner fühlen ließ. Das Werk schlug denn auch ein, trefflich die musikalische Leitung Brechers, der dieses Mal Wagner wagnerisch gab, glücklich die Besetzung, abgesehen von Einzelheiten auch die Regie Brügmanns, verfehlt indessen das „kommunistische "Ballett. Es zeigt sich immer mehr: gibt man sowohl den früheren wie den späteren Wagner in seinem Sinne, so erledigt sich das heutige Wagner-Problem von selbst.

Wilhelm Weismann.

Ljerko Spiller, der mit Miroslav Spiller am Klavier einen Violinabend gab, ist schon jetzt ein sehr beachtenswerter Geiger von besten Eigenschaften. Wenn er auch vorläufig noch — wie auch die Vortragsfolge auswies — zu sehr der Virtuosität um ihrer selbst willen zustrebt, so bestehen doch genug Anzeichen für eine gesunde Musikalität, die eine restlose Bewältigung geistig anspruchsvollerer Werke zu gewährleisten scheint. Dr. P. R.

Motette in der Thomaskirche:

8. März. Bach: Fantasie C-Moll — Joh. Kuhnau: „Tristis est" (5 st.), di Lasso: Der 4. Bußpsalm.
15. März. Bach: Partita „Sei gegrüßet, Jesu gütig". — H. Schütz, Schlußchor aus der Matthäuspassion, di Lasso: Der 5. Bußpsalm.
22. März. Bach: Choralbearb. „Jesus Christus, unser Heiland". — di Lasso: Der 6. Bußpsalm, J. Eccard, „Vom Leiden Christi" (6 st.), J. H. Schein, „O domine (6 st).
30. März. Bach: Präl. u. Fuge C-Dur — Joh. Mich. Bach, „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" (5 st), J. S. Bach, „Auf Ostern".

DRESDEN. In einem Sinfoniekonzert der Staatskapelle unter Busch erlebten drei Orchesterstücke op. 59 von Theodor Blumer, dem derzeitigen Leiter des Dresdner Rundfunk-Orchesters ihre Uraufführung, Musik, welche die Begabung des Komponisten für das leichte gefällige, spritzige und kapriziöse Genre bekundeten. — In einem weiteren dieser Sinfoniekonzerte durfte man neben Rudolf Serkin, Fritz Rücker und Adolf Busch, den ältesten der Brüder Busch Rudolf Busch wieder einmal in Dresden begrüßen. Im Rahmen eines Programms, das Bach (Brandenburgisches Konzert Nr. 5 für Klavier, Violine und Flöte), Beethoven (Konzert für Klavier, Violine u. Violoncello op. 56) und Reger (Mozart-Variationen) umfaßte und also ganz auf die besondere Berufung seines Bruders Fritz gewählt war, konnte dieser seine Kunst als Orchesterdirigent in hellstem Lichte zeigen.— Dann wäre noch einer Ur- und eine Erstaufführung zu gedenken, die im Verein mit der Dresdner Singakademie das Philharmonische Orchester boten. Und zwar in Vertretung des damals schwer erkrankten, inzwischen verstorbenen Eduard Mörike unter der sich auch hier bewährenden Leitung Kurt Strieglers. Die Uraufführung erlebte ein „Hymnus an das Leben" von James Simon-Berlin, und die Vertonung einer Dichtung der Nietzsche befreundet gewesenen Lon Andreas-Salome und wie diese in pathetischer Rhetorik sich bewegend. Einen ungleich stärkeren Erfolg erzielte in ihrer Erstaufführung Julius Weismanns Weihnachtskantate „Macht hoch die Tür!" Ein Werk, das eine erfreuliche echte und warme Inspiration bezeugt und, auf den herrlichen alten Advents-Choral fußend, von festlichem Glanz erfüllt ist. — Zum Schluß sei aber noch eines Prüfungs-Konzerts der Orchesterschule der Staatskapelle gedacht, die jetzt in Hermann Kutzschbach einen berufenen Leiter erhielt. Es zeigte die Leistungsfähigkeit des 79 Mitglieder starken Schülerorchesters auf achtunggebietender Höhe. Otto Schmidt.

Das Philharmonische Orchester sieht sich durch den Tod Eduard Mörikes vor die Wahl eines neuen Dirigenten gestellt und berief zunächst den Duisburger Generalmusikdirektor Paul Scheinpflug zum zweimaligen Gastdirigieren. Die Aussichten dieses gewiegten Musikers, der Dresdner von Geburt und musikalischer Erzieher ist und vor 7 Jahren schon ein Sinfoniekonzert im Opernhaus leitete, stiegen besonders durch eine sehr gelungene Aufführung der Neunten, die er nach jetziger Gepflogenheit ohne Partitur dirigierte. Kurz zuvor hatten die Philharmoniker in Walter Stöver, Berlin, den Leiter der Kur- und Sinfoniekonzerte vorgestellt, für die sie allsommerlich nach Bad Pyrmont verpflichtet sind. Seine schlichte, ungekünstelte, von jedem Schaudirigieren freie Art sprach lebhaft an. O. S.

HAMBURG. Uraufführung: Zwei Operneinakter: „Belsazar" und „Lebenslichter" von Hans E. Peró.

Den Namen dieses jungen Komponisten wird man sich merken müssen, und um so größer ist das Verdienst des Hamburger Stadttheaters, daß es, die notorische Scheu der führenden Opernbühnen gegen die Erstlingswerke neuer Komponisten überwindend, diese starken Talentproben eines vielversprechenden Musikers in den Mittelpunkt allgemeinerer Betrachtung zu stellen sich entschloß. Der Verlauf, den die musikalische Entwicklung in neuester Zeit genommen hat und in einer Rückbesinnung auf unlängst noch für überwunden geltende Musikideale neuerdings nehmen zu wollen scheint, muß uns ja doppelt freudig auf jedes Anzeichen horchen lassen, das etwas für die Selbstbesinnung der Musik verspricht. Und eben das scheint bei Hans E. Peró der Fall zu sein. In ihm verrät sich offenbar eines jener liebenswürdigen Talente, denen die Musik mehr als blos technisches Experiment, denen sie vielmehr Selbstzweck ist, reich genug an melodischer Erfindungskraft, um im Sinne des Musikalisch-Schönen zu wirken. Die weit auseinanderliegende Stilrichtung der beiden Textvorwürfe, deren einer das bekannte biblische Drama behandelt, während der andere sich als ein harmlos-munteres Märchenspiel ausweist, — eine Entlegenheit der stilistischen Gebiete also, die auch den Komponisten sozusagen zwang, in eine doppelte Haut zu schlüpfen, — ermöglicht einen um so umfassenderen Überblick über Umfang und Richtung seiner Begabung.

Den geschickt gemachten, dramatisch dankbaren Text zum „Belsazar" lieferten die Herren Kaepler und Welleminsky, im ganzen der im biblischen Lapidarstil im Buche Daniel erzählten Geschichte folgend, die Heinrich Heine bekanntlich in einer prachtvollen, aber den Stoff nicht ganz ausschöpfenden Ballade behandelt hat. Neu ist nur die Hinzufügung einer weiblichen Gestalt in der von ihrem Volke als Heilige verehrten Jüdin Rahel, die zur eigentlichen treibenden Kraft der dramatischen Steigerung der Handlung wird. Etwas unmotiviert und aus dem Rahmen fallend erscheint vielleicht die abschließende Liebesszene zwischen Daniel und Rahel. Massen- und Ensembleszenen, eine Reihe bacchanalischer Tänze leiten in geschickter Beweglichkeit innerhalb des prunkenden Rahmens dieses orgiastischen Festes aus der Exposition unmerklich in den entscheidenden Verlauf der Handlung über. Die gelegentlich von Strauß beeinflußte Musik Perós nimmt sich hierzu wie ein farbenreiches, schimmerndes Prachtgewand aus. Die glückliche Hand des Komponisten, die sich in weitgespannten und wirklich erfundenen Melodienbogen, in einer glücklichen Ensemblekunst und vor allem auch in einem Gerechtwerden der Singstimme verrät und die in einer feinsinnigen, farbenreichen, nie übermäßig belasteten oder dick aufgetragenen Instrumentation nirgends übertreibt, zeigt trotz dieser Einflüsse genügende Selbständigkeit. Peró weiß worauf es ankommt und kann deshalb dementsprechend disponieren.

Diese Sicherheit und Selbständigkeit überrascht vielleicht noch mehr in dem zweiten Werk, dem Märchenspiel „Lebenslichter", das ihn musikalisch von irgendwelchen Vorbildern viel unabhängiger macht und ihm eine ganz andere, leichtere musikalische Einstellung abnötigt. Der in Reimversen gehaltene Text stammt von den schon häufig als Textdichterkompanie aufgetretenen Herren Warden und Welleminsky und behandelt das Märchen von dem die Lebenslichter der Menschen überwachenden Tod, dem sein junger Geselle ins Handwerk pfuscht. Dieser muntere Bursche, der dem grausigen Meister beim Sargtischlern hilft, vertauscht das stark niedergebrannte Lebenslicht eines jungen Mündels mit dem noch lustig flackernden ihres alten, auf ihre Hinterlassenschaft spekulierenden Vormundes, der mit Freund Tod auf Du und Du steht. Das Ende vom Liede ist, daß der alte Nimmersatt in den für sein Mündel bestimmten Sarg, diese aber an ihren Schatz kommt, während der Tod der Geprellte ist. — Was sich nun aber im Märchen hübsch und ergötzlich liest, ist deswegen noch lange nicht fähig, sich auch auf der Bühne wirksam und ergötzlich auszunehmen. So lief das Ganze denn textlich auf eine Enttäuschung hinaus, und es zeugt für die starke Erfindungskraft des jungen Komponisten, daß er sich auch von diesem Text in starkem Maße anregen lassen konnte. Man denkt an jene geschlossenen Sätze der alten Nummernopern, die hier eine zeitgemäße Auferstehung zu feiern scheinen. In munterem, geschlossenem Fluß, jeweilig stärkere, ins Ernsthaftere übergehende Momente charakteristisch betonend, folgt die Musik in melodischem Geplätscher den Reimversen, wie von leichter, glücklicher Hand liebenswürdig hingepinselt, daß man sich zuweilen fast an Mozartsche Leichtigkeit erinnert fühlen mochte. Der Erfolg, den das leider nur mäßig besetzte Haus dem jungen Tonkünstler bereitete, war ebenso stürmisch wie herzlich, besonders nach dem zweiten Werk, während im Belsazar die großartige Leistung des die Titelrolle singenden Herrn Bockelmann, des prachtvollen Baßbaritons, für den diese Rolle ein großartiger Fund sein mußte, die Aufmerksamkeit in stärkstem Maße auf sich zu lenken vermochte.

Bertha Witt.

KARLSRUHE. Uraufführungen. Das 8. Sinfoniekonzert des Bad. Landestheaters leitete Josef Krips ein mit der Uraufführung des letzten Opus von Max Steidel, dem einheimischen Komponisten der Oper „Walpurgisnacht". Steidel hat seit 1921 viel zugelernt, trotz aller Versuchung ist er der vornehmen Art seines Lehrers Courvoisier treu geblieben; auf dieser Grundlage hat er sich entwickelt.

Seinem neuen „Orchesterstück“ (1928) merkt man die gediegene Schulung leicht an, nur fehlt ihm der große Zug, der weite Zusammenhang. Die gehaltliche Verbundenheit der vier Sätze, die sich pausenlos aneinanderreihen, ist von Steidel gewiß beabsichtigt, aber man spürt sie nicht ohne weiteres; man wird das Gefühl, vier Einzelstudien zu hören, nicht los. Dabei ist alles gut und fein erdacht, aus dem Innern erfühlt. Gern läßt Steidel die Einzelgruppen des großen Orchesters für sich exerzieren, und damit erzielt er manchmal eigenartige Klangwirkungen. So besonders im Fugatosatz der Komposition, die man sich ohne Mühe als Vorspiel und Zwischenaktmusik für eine große dramatische Dichtung denken könnte. Allzustark im Sinnieren bleibt der erste Satz hängen; auf ihn wirkt das schnelle Fugato, höchst modern erfaßt und wirkungsvoll aufgebaut, erleichternd; ins Lyrische versenkt sich der dritte, gedanklich kulminierende langsame Teil: packend in Polyphonie. Wie Unterlage eines Satyrspiels klingt der Schlußsatz, tänzerisch, betont rhythmisch, teils wienerisch, teils nordisch, teils humorvoll, teils grotesk, teils Galgenstimmung — doch müßte man zur richtigen Stellungnahme das Werk selbst studieren, nicht nur in stark persönlicher Auffassung des Dirigenten einmal hören. Enttäuschend wirkte daneben Bela Bartoks erstes Opus, die Rhapsodie für Klavier und Orchester. Der Komponist spielte selbst, sauber und klar, aber seine Komposition war nur da interessant, wo sie ungarische Nationalmotive verwertet. Im letzten Volkssinfoniekonzert dirigierte Rudolf Schwarz eine Sinfonie des hier lebenden Musikpädagogen Gerspacher, die zur Feier des 70. jährigen unbekannten Komponisten ihre Urwiedergabe erleben konnte. Man hatte darin eine Ehrung des Jubilars zu sehen, der sich sein ganzes Leben hindurch mit all den vielen Kompositionen seiner freien Stunden bescheiden zurückgehalten hat.

Dr. K. Preisendanz.

KIEL. In Neubearbeitung kam im Stadttheater die Oper „Lucius Silla“ von Johann Christoph Bach zur deutschen Uraufführung. Der jüngste Sohn Johann Sebastians, der sogenannte Londoner Bach, schrieb diese Oper 1774 auf Bestellung für Mannheim. Sie wurde damals auch italienisch aufgeführt. Von ihrem Erfolg ist nichts bekannt; einer freilich und zwar ein Berufener spricht wiederholt in seinen Briefen von dem starken Eindruck des „Lucius Silla“ und schreibt, daß er manche Arien „nicht so schön habe komponieren können wie der Bach.“ Dieser eine war Mozart! Wer nun die Oper gehört hat, kann darüber nicht überrascht sein. Die Oper bedeutet ein entzückendes Beispiel letzter Verfeinerung der italienischen (neapolitanischen) Schule. Ganz Mozartisch aber berührt dabei die süße, weitgeschwungene Melodik der Arien, die dramatische Ausdruckskraft der Recitative und die eindringliche Sprache der Intustrumentalsätze; sie besonders weisen in ihrem blühenden Klang (Holzbläser und Mittelstimmen) sogar gelegentlich über Mozart hinaus in die Zukunft. Überrascht erkannt man in einer Arie den offentsichtlichen Urstoff zum Menuett in Don Giovanni.

Eine eigentliche Handlung mit dramatischer Verknüpfung und folgerichtiger Lösung entwickelt sich auf der Bühne dagegen nicht. Eine konzertante Oper also! So dankbar auch das Aufgreifen dieser schönen Bachoper zu begrüßen ist, muß es deshalb doch zweifelhaft erscheinen, ob nach dem sehr starken Erfolg der ersten Aufführungen eine Dauerwirkung auf ein größeres Publikum davon ausgehen wird.

Für die hiesige Uraufführung war der Text aus dem Italienischen des Giovanni da Gamerra ins Deutsche übertragen und bearbeitet von Dr. Fr. Tutenberg, dem hiesigen Opernregisseur und Verfasser eines grundlegenden Werkes über J. Chr. Bachs Sinfonik. Kapellmeister Eugen Jochum hatte die Musik revidiert und eingerichtet (die Sinfoniavorspiele des „Lucius Silla“ sind schon 1925 durch Fritz Stein herausgegeben). Für Gewand, Bühnenbild und Spiel hatte man, der Musik ganz entsprechend, den preziösen Stil des Rokoko gewählt. Das gleichbleibende Szenenbild erhielt in den 3 Akten (10 Bildern) seine der Situation jeweils entsprechende Charakteristik durch geschickte und wirkungsvolle Beleuchtung. Tutenberg hatte die szenische, Jochum die musikalische Leitung. Vortreffliche Gesangsleistungen boten besonders die Damen Tofflowa und Trass, sowie die Herrn Martini und Schmidtmann. P. B.

MÜNCHEN. Wenig Wochen nach der deutschen Uraufführung zu Breslau hat nun auch die Münchner Staatsoper die zweiaktige Volksoper „Schwanda, der Dudelsackpfeifer“ von Jaromir Weinberger gebracht. Das ohne literarischen oder gar dichterischen Ehrgeiz gefertigte Textbuch von Milos Kares (übersetzt von Max Brod) reiht eine Reihe alter Märchenmotive beinahe revuehaft bunt aneinander; die einzelnen Gestalten besitzen nur wenig Kontur und stehen ohne eigentlichen Umriß in dem Nebel romantischer Ferne. Aber nicht eigentlich Schwanda, der Dudelsackpfeifer, oder Babinsky, der Räuberhauptmann, sind die wirklichen Helden dieser abenteuerlich irrenden Welt- und Höllenfahrt, sondern der musikalische Urtrieb des böhmischen Volkes, von dem auch in Weinberger ein Teil lebendig blieb. Der Komponist schöpft tief aus den Schächten nationalen Musikbesitzes; Dvořák und Smetana sind darin seine großen, wenn auch nicht völlig erreichten Vorbilder. Gleich diesen Meistern bekennt er sich zur Musik seines böhmischen Heimatlandes und verwebt eine Reihe volks-

tümlicher Sing- und Tanzweisen in seine mit reifem technischen Können gearbeitete, nur leider gelegentlich durch ein verästeltes Gefüge der Mittel- und Nebenstimmen etwas überladene Partitur. Immerhin gibt es der köstlichen Dinge viele, so vor allem die mit hoher Meisterschaft gebildete große Fuge im Höllenbilde. In einer Zeit, da unser Opernschaffen unter einer bedenklichen intellektuellen Vernüchterung und Verschwächung leidet, bedeutet diese von Musik strömende Oper neue Blutzufuhr ins bleichsüchtige Antlitz eines atonal verfärbten Spielplans. — Die Aufführung in der Münchner Staatsoper war sehr erfreulich. Heinrich Kröller hatte das von Pasetti farbenfreudig ausgestattete Werk aus seinem Urkern, dem Tänzerischen, heraus zu inszenieren versucht, und Hans Knappertsbusch, der augenblicklich heiß umstrittene GMD., konnte durch seinen ungebrochenen musikantischen Impuls, der schon mit der jubelnd aufgenommenen Ouvertüre den Erfolg des Abends entschieden hatte, einen neuen Sieg buchen. Sehr wacker schlugen sich auch die Darsteller; vor allem der wunderbar leichte und biegsame Tenor von Julius Patzak wußte zu entzücken.

Im Auditorium maximum der Universität sprach, geladen vom Kampfbund für deutsche Kultur, Dr. Alfred Heuss (Leipzig) über „die Krise in der modernen Musik". Heuss ging in seinen Ausführungen auf die Wurzeln, die unverrückbaren Wurzeln, zurück und zeigte im ersten Teile seines Vortrags, was eigentlich „deutsche Musik" sei und welche Aufgaben und Ziele sie sich, ihrer Eigenart gemäß, zu stecken habe. Er betonte ihre synthetische Kraft und Bindung, die heutzutage leider großenteils auseinander gesprengt und durch artfremden Intellektualismus zerfasert worden sei. An einer Reihe sehr einleuchtender Beispiele erwies der Redner die Krisen im heutigen Musikbetrieb, die verwirrende Zwiespältigkeit, unter der die moderne Musik leidet. Um sie der inneren Gesundung wieder entgegenzuführen, müsse jeder einzelne für die Bedrohte eintreten im Bewußtsein einer ganz persönlichen Verantwortlichkeit. „Das Schicksal der deutschen Musik ist in unsere eigene Hand gegeben." — Der Vortrag, der trotz seiner ernsten Grundstimmung von köstlichem Humor durchwürzt war, wurde mit großen Beifall aufgenommen; hoffentlich wird die Mahnung, in die er ausklang, ihre Früchte tragen!

Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. Der Tenor. Komische Oper in 3 Akten von Ernst von Dohnanyi. Deutsche Uraufführung im Rahmen der ungarischen Woche.

Mit diesem kürzlich in Budapest uraufgeführten Werk wurde das Genre der heiteren Spieloper um ein wertvolles Werk bereichert. Ernst Goht hat ein gutes, witziges Libretto geschaffen und dazu die bekannte Komödie Sternheims „Bürger Schippel" verwendet.

Dohnanyis Musik zu dem sicher nicht ohne Parodie auf manchen Gesangverein geschriebenen Text ist ganz trefflich, ohne Aufdringlichkeit und ohne Übertreibungen, wie sie die bisweilen etwas grotesken Szenen leicht zu fordern scheinen. Die Partitur verlangt ein Kammerorchester mit einem Flügel, verzichtet auf dickes Blech, auf Chor und Statisterie, so daß auch Bühnen mit beschränkten Verhältnissen das Werk aufführen können. Mit überraschender Sicherheit sind mit wenig Mitteln die einzelnen Personen gezeichnet. Der Mendelsohnsche Schlußchor „Wer hat dich du schöner Wald" als Grundmotiv des Quartetts spielt eine gewichtige Rolle. Den Holzbläsern sind prächtige Klangwirkungen abgewonnen. Schmissig und kontrapunktisch sauber gearbeitet geben sich die Ensembles. Ein echt romantischer Zug weht aus dem Vorspiel zum dritten Akt und den Einleitungsszenen dieses Teils. Deutscher Wald und seine Poesie! Nur wirkt hier in dem sonst flüssigen Rahmen dieser Aufenthalt etwas zu lang. Schalkhaftigkeit, feiner Witz und Esprit spiegeln sich in diesem Werk, das bei seiner Uraufführung im Nürnberger Theater einen Erfolg sondergleichen davontrug. Zum Teil fällt dieser Erfolg, bei dem sogar auf offener Szene Beifall einsetzte, auf die ausgezeichnete Einstudierung. Der jugendliche, temperamentvolle Kapellmeister Alfons Dressel sorgte dafür, daß die mannigfachen Pointen und Melismen der Partitur zu ihrer Wirkung gelangten. Rudolf Hartmann, der außerordentlich befähigte Spielleiter, hatte dem Werk ein köstliches Gewand im Sinne Spitzwegs gegeben und die Darsteller vollends fühlten sich in dem Milieu einer miterlebten Zeit recht wohl. Der anwesende Komponist wurde unzählige Male gerufen. Dr. Fritz Jahn.

STUTTGART. Das Landestheater brachte an einem schwäbischen Operneinakterabend zur Erstaufführung Hermann Reutters „Saul", zur Uraufführung desselben Komponisten „Verlorenen Sohn" und Hugo Herrmanns „Gazellenhorn". Saul ist vom vorigen Baden-Badener Kammermusikfest her bekannt. Das Werk hat inzwischen eine Umarbeitung erfahren, die das unentschieden Zwitterhafte der Erstfassung tilgte. Die Musik herrscht jetzt; mit alleiniger Ausnahme der Szene, in der die Magd in Schlaf fällt: sie kann demnach zur Heraufkunft des Jenseitigen mit frischer Wirkung wieder einsetzen. Daß alle übrigen Sprechszenen melodramatisch behandelt sind und dafür Sorge getragen ist, daß bei den Gesangspartien der Übergang aus dem Melodram organisch erfolgt, hat den Effekt nicht nur einer Vereinheitlichung des Gesamtbildes, sondern auch einer, erwünschten, Entmaterialisierung des Bühnengeschehens. Bei

Saul ist die Theaterwirkung durch den Stoff gesichert; nicht so ohne weiteres beim Verlorenen Sohn. Reutter hat die bekannte Dichtung Gides (in der schönen Verdeutschung Rilkes) kräftig zusammengestrichen; mit sicherm Gefühl für die Möglichkeiten der Musik, mit feinem Takt für das Dichterische, aber auch mit der Witterung dafür, wie weit die Bühne im Zusammenhang mit der Musik die Verlegung der Handlung nach innen verträgt. Wenn trotzdem die Gefahr ins Oratorische abzugleiten nicht ganz beschworen ist, so liegt das weniger an der Textgestaltung als an einer partiellen Schwäche der Komposition: der Szene mit dem Vater mangelt die Intensität, die über die äußere Aktionslosigkeit hinaushöbe. Damit ist nichts oder doch wenig gegen den Totaleindruck gesagt, dem sehr zustatten kommt, daß die beiden letzten Szenen (mit der Mutter, mit dem jüngeren Sohn) die stärksten sind: in ihnen gewinnt die Musik, bei aller Distanziertheit, bezwingende Wärme. Die gestalterischen Vorzüge der Reutterschen Komposition, ihre männliche Straffheit und Klarheit, werden besonders sinnenfällig, wenn man sich der, gleichfalls auf der Gideschen Dichtung basierenden, blassen und verwaschenen Kammerkantate Milhauds erinnert, die beim vorjährigen Baden-Badener Fest erschien. Bei Reutter erhält die aus dem Aufbau der Dichtung resultierende formale Gruppierung Plastik vom charakteristischen instrumentalen Einfall her, der den Einzelabschnitt trägt, dabei aber in den sinfonischen Ablauf des Ganzen natürlich eingewachsen ist. Die orchestralen Mittel, reicher als die des Saul sind in der Hauptsache im gleichen Sinne behandelt wie in der älteren Partitur; mit entschiedener Neigung zur konstruktiven Abstraktion. Auch die menschliche Stimme wird, abgesehen von Stellen wie dem schönen Secco zwischen Mutter und Sohn, in den damit gegebenen Rahmen eingespannt; der Gesang weitgehend zu einem Sprechtempo verurteilt, das vermuten läßt, daß ursprünglich auch im Verlorenen Sohn noch mehr Melodram beabsichtigt war, als definitiv stehengeblieben ist. Reutter, der, nach so verheißungsvollen Anfängen, sicherlich fortfahren wird, für das Theater zu arbeiten, sollte in Zukunft nicht außer acht lassen, daß der Dauererfolg eines musikalischen Bühnenwerkes wesentlich davon abhängt, daß dem Sänger eine gesangliche Aufgabe gestellt wird. — Herrmanns „Gazellenhorn" fiel neben den Reutterschen Einaktern bedenklich ab. Das Textbuch von Elisabeth Rupp-Gertz verarbeitet eine anmutige indische Legende nicht ohne Geschick und wäre an sich zweifellos brauchbar. Es wird um die Wirkung betrogen durch die Komposition Herrmanns. Sie ist derart zerfahren und haltungslos, daß ihre Annahme, jenseits lokalpatriotischer Gründe, noch unbegreiflicher wird als die seiner, zu Anfang der Saison in einem Konzert des Landestheaterorchesters aus der Taufe gehobenen, C-Dur-Sinfonie. — Die Aufführungen waren von Leonhardt musikalisch gewissenhaft vorbereitet, litten nur unter seiner ungeschmeidigen und harten Hand. Die Inszenierungen Stangenbergs, in Bildern Cziosseks, vortrefflich, sehr glücklich in der Vereinfachung und Stilisierung des Bühnenvorgangs. An der Spitze der darstellerischen Leistungen standen Windgassens bedeutender Saul und die Hexe der Klepner.

Herman Roth.

AUSLAND:

Londoner Randglossen

Von S. K. Kordy

Krieg im Frieden. — Die letzte Covent Garden Season. — Schon wieder eine neue englische Oper. — Schlaue Musik-Verleger — Moderne Komponisten. — Ein großer Pianist.

Wohin sich auch immer unsere Blicke wenden mögen, um zu einem tieferen Einblick in die Lage unserer Musikverhältnisse zu gelangen, um so feierlicher, um so grauenvoller befindet sich unsere Gemütsstimmung. Der Musikerberuf war von jeher ein steter Kampf um das tägliche Brot und nur wenigen war vergönnt, das Leben leicht zu nehmen. Der Prügelknabe ist zunächst vor allem der Orchestermusiker. Die Zustände haben sich derart verschlimmert, daß man unwillkürlich Kriegsgedanken hegt. Schon hat eines unserer vornehmsten Abendblätter, „The Evening Standard", einen geharnischten Artikel erscheinen lassen, der die grausamen Überschriften trägt: „Musical War" und „Figthing the Inevitable". Man hat an maßgebender Stelle — der M. U. — (Musicians Union) den Befehl erlassen, daß kein Musiker dieser stolzen Körperschaft eine Verpflichtung annehmen darf, bei der man für das Spielen für „Talkies" — Sprech- und Gesangsfilme — des Movietones und Vitaphones Anträge erhält. — Infolge der geplanten allgemeinen Einführung dieser neuerfundenen „Maschinenmusik" sehen sich viele Tausende von erstklassigen Musikern in ihrem Berufe bedroht. Sobald daher diese Neuerung zum fait accompli geworden ist, erscheint das Orchester seiner Aufgabe enthoben. Unsere Orchestermusiker führen in der Tat ein sehr bewegtes Leben! —

Covent Garden, die Modeoper par excellence, eröffnet ihre wahrscheinlich letzte Spielzeit gegen Ende April mit dem Rosenkavalier, um sodann einer Vereinbarung gemäß, niedergerissen zu werden. Für die Errichtung des neuen Opernhauses fehlen vorläufig nur der Baugrund und das nötige Kapital! Man wird dem Verschwinden des alten Hauses der Stars keine Träne nachweinen, zumal Publikum, Presse und die beteiligten Kreise schon längst darauf

hinwiesen, daß London eines Opernhauses bedürfe, das vor allem an richtiger Stelle erbaut werden müsse. Da Sir Thomas Beecham, der bekannte Opernmärtyrer, an der Spitze der maßgebenden Interessenten steht, läßt sich erwarten, daß die Angelegenheit alsbald ein erfreuliches Ergebnis zeitigt.

Schon wieder eine neue englische Oper! Diesmal von dem sehr befähigten und geschätzten Vaughan Williams, der aber unglücklicherweise bei der Wahl des Stoffes auf Irrwege geraten ist. Er nennt seine Oper „Sir John in Love", worunter unser alter Freund Falstaff verstanden sein soll. Und warum denn wieder einmal in Wegen wandeln, die vorher schon stichfeste Größen, ein Nicolai und ein Verdi durchschritten haben; warum Vergleiche ohne greifbaren Grund herausfordern! Zwei Löwen sind von einem Eichhörnchen übersehen worden! War es daher — zum mindesten gesagt — vernünftig oder erwünscht, diesen mehrfach gebrauchten fetten Ritter mit einer mehr oder weniger lauwarmen Musik wieder auf die Bühne zu bringen? — Gewiß nicht. Das scheint allerdings eine traditionelle englische Schwäche zu sein. So hat bspw. auch Alexander Mackenzie mit einem gewissen Operndünkel zwei Stoffe in Musik gesetzt, die vor ihm ein gewisser Verdi und ein gewisser Goldmark komponiert haben. Ich meine den Troubadour und Das Heimchen am Herd. Vaughan Williams wollte indessen noch einen andern Beweis seiner Mehrseitigkeit erbringen, er wollte zeigen, daß er à la Leoncavallo sein Textbuch selbst verfassen kann. Entsetzliche Täuschung! Er scheint von Bühnenwirkungen, sofern es sich um ein Opernbuch handelt, nicht die leiseste Ahnung zu haben. Wo sich Langeweile in einer Oper — ob komisch oder tragisch — eingeschlichen hat, dort gibt es keine Rettung mehr. Ein paar Nummern dürften vielleicht für ein Potpourri oder einer Suite de Concert erhalten bleiben.

Wenngleich der heutige Notenverschleiß sich hauptsächlich auf importierte amerikanische „Musik" beschränkt, wovon der Foxtrot und Ragtime im allgemeinen immer klassischer werden, gibt es dennoch Londoner Musikverleger, die ihr Heil in Konzerten suchen, in denen ihr Verlag in verschiedenartigster Weise vorgeführt wird. Zu den mutigsten dieser Art gehört vor allen die altbewährte Firma F. B. Cramer & Co Limited. Das sind Verleger, die nie verlegen sind. Unglücklicherweise gehört auch Offenbachs reizende Oper „Hoffmanns Erzählungen" zu ihren Copyrights. Sie ließen sich denn auch eine zusammengestoppelte Konzerteinrichtung dieses Werkes zurechtmachen, die sich aber doch allzu naiv gab und daher das Interesse für die geistvolle Oper fast ganz lahmlegte. Im Publikum befanden sich manche Aktienbesitzer und zahlreiche Freunde der Verlagsfirma, deren stark angeschwollene Unbehaglichkeit durch einen lebhaften Scheinbeifall wettgemacht wurde. Der Saal war ausverkauft und das finanzielle Ergebnis brachte gute Miene in das böse Spiel. — Eine andere spekulative Firma: Boosey & Co Ltd. arbeitet nur in sogenannten Balladenkonzerten, wo jüngeres und älteres ihres Verlages ausgeboten wird. Diese sonst anspruchslosen Konzerte haben ihr Heim in der Albert-Halle aufgeschlagen. Auch dort sieht man mitunter schlummernde Enthusiasten.

Die British Broadcasting Corporation (Rundfunk) ist in der letzten Zeit geradezu unheimlich liebenswürdig gegenüber fremdländischen Korrespondenten geworden. Man lud mich zu einem Konzert in den Räumen des Arts and Theatre Club, das ausschließlich modernen Komponisten gewidmet war. Es gab instrumentale und vokale Nummern, die letzteren mit der famosen Sopranistin Claire Croiza. In früheren Zeiten fühlte ich mich ungewöhnlich gereizt, wenn es galt, unsere modernen Komponisten anzuhören. Im Stillen, so ganz für mich, schimpfte und verdammte ich diese entsetzliche Richtung, und was das Schlimmste war — es verschlug mir den Appetit zum spätgewordenen Nachtessen. Allein diesmal hatte ich den Spieß umgedreht. Ich ging mit dem festen Willen hin, mich unterhalten zu wollen, was immer auch geschehen möge. Der erste der Modernen war Ravel mit drei Liedern. Merkwürdigerweise reizte er mich nur zum Lächeln. Dann kam Friedrich Delius mit seiner II. Sonate für Violine und Piano. Ich fing an, in die richtige Lachstimmung zu geraten, trotzdem der junge hochtalentierte, ungarische Geiger Emil Telmányi leider sein Bestes tat. Drei Lieder von Gabriel Fauré vermochten mich nicht aus der guten Stimmung zu bringen. Es folgte sodann der sonst sehr geschätzte moderne Komponist Arnold Bax, der seine III. Sonate selbst wieder mit Telmányi ins Treffen führte. Über die gefährlichsten Dissonanzen huschte er mit großer Energie hinweg und forderte mein aufrichtigstes Mitgefühl heraus. Das erschreckend langgewundene Programm brachte noch Poulenc, Milhaud, Roussel und Honegger, alle mit Gesängen. Ich wurde an Leopold Auer erinnert, der in heiterster Laune, seinen fortgeschrittenen Schülern Konzertkarten austeilend, sagte: „Kinder, heute müßt ihr alle ins Konzert gehen, um zu hören, wie man nicht geigen soll"! Nun habe ich wieder einmal gehört, wie man nicht komponieren soll! — Das Gehörte hatte mich in eine kaum geahnte Heiterkeitsstimmung versetzt, und ich konnte nicht anders als mir selbst gratulieren ob dieses erfolglosen Angriffes auf mein sonst ziemlich musikalisches Gehör.

Vor dichtbesetztem Saal — der großen Queens Hall — spielte Artur Schnabel unter einer Begeisterung, die zu den ganz seltenen in London gehört. Schnabel darf mit Fug und Recht zu den großen Pianisten gezählt werden. Mich erinnert er

häufig an Anton Rubinstein. Der Kritiker eines großen Tageblattes nennt Schnabel einen großen Philosophen, der wie kein zweiter heute imstande sei, sein Publikum hinzureißen. Sein Programm bestand bloß aus drei Nummern: Beethovens Sonate in B-dur op. 22, Vier Impromptus von Schubert op. 142 und Beethovens 32 Variationen über ein Thema von Diabelli. Artur Schnabel hat sich in die Gunst des Londoner Konzertpublikums hineingespielt. Fritz Kreisler hat einen Pianistenkollegen in Artur Schnabel gefunden. Beide gehören zu den Londoner Lieblingen! —

Pariser Musikleben
von Anatol v. Roessel

Jn Paris herrscht dieselbe Überfülle von Konzerten wie in Berlin oder London. Es wäre zwecklos, sämtliche Virtuosen zu nennen, die in diesem Winter hier konzertierten — eine gute Hälfte ihrer Leistungen war qualitativ unbedeutend. Erstaunlich, daß so viele ausländische Musiker den Mut und die Mittel finden, in Paris Konzerte zu veranstalten. Die Kosten eines Abendes werden dadurch, daß es hier eigentlich keine Freikarten gibt, ziemlich erhöht. Laut gesetzlicher Bestimmungen wird von jeder, auch nicht bezahlten Eintrittskarte ca. 25% des Wertes zugunsten des Autorenrechtes und wohltätiger Zwecke erhoben. Von dieser „Taxe", die in der Regel 5—10 Franc pro Karte beträgt, sind nur einige Pressevertreter befreit, sonst muß der noch unbekannte Künstler diese Konzertsteuer evtl. selbst für seine Zuhörer begleichen, um ... eine gähnende Leere des Saales zu vermeiden. —

Selten machen sich Sängerinnen in Paris gleich einen Namen wie Lotte Lehmann, Elisabeth Schumann, Lotte Schöne, deren Konzerte sehr besucht sind. Man interessiert sich für ihre hier ungewöhnliche Art des technisch vollendeten Gesanges, daher auch der beispiellose Erfolg! Die in Deutschland schon bekannten Instrumentalistinnen finden dagegen weniger Anklang. Man bewundert einige Größen wie Elly Ney, Stefi Geyer — ihre Namen werden aber nicht so populär. —

Der bereits 75jährige Vincent d'Indy leitete bei Lamoureux seine sinfonische Trilogie „Wallenstein", und Calvet führte sein neues Streichquintett auf. Zwischen diesen Werken liegen 40 Jahre kompositorischer Tätigkeit. Damals war d'Indy noch ein Neuerer, für den man Lanzen brach — heute läßt sich diese auf thematischem Boden sorgfältig gearbeitete Musik ohne Aufregung anhören. Tempora mutantur! — Anders Erik Satie mit seinem sprudelnden Humor. Im Konzert Gaillard spielte man die „danses courtes" — viel zu kurze Tänze, könnte man sagen! Das erste Stück rief gleich große Heiterkeit hervor, die scheinbar einem Anhänger des Komponisten nicht gefiel. „Das ist gar nicht komisch!" ertönte eine Stentorstimme von der Galerie herab. Ob die ganze Komposition nur als Witz aufzufassen ist, mag dahingestellt bleiben. Man kann aber Satie die Erfindungsgabe nicht absprechen. Dagegen merken die Pariser schon, daß Hindemith in seiner „linearen Ingeniosität" nicht weiter kommt. Sein „Jäger aus der Kurpfalz" erntete nur geringen Beifall — diese Kompositionstechnik überrascht jetzt niemanden mehr. —

Einen interessanten Abend geistlicher Stimmung bereitete Fourestier mit der ersten Wiedergabe des Oratoriums „Heiliger Franziskus von Assisi" von Malipiero in Paris, ein Werk, das, die Musikalität des modernen Italiens rehabilitierend, sich der Geradlinigkeit der vorangegangenen, grandiosen „Sonata sopra Sancta Maria" von Monteverdi anschließt. Das schöne „Requiem" Faurés wirkte sehr lyrisch im Vergleich mit dem Verdischen und schloß das Konzert, um den sich der geschulte Chor der „Sainte Chapelle" verdient machte, sehr weihevoll ab. — Fourestier sorgt ferner für Propaganda der deutschen Musik der nachromantischen Epoche. Seine Bestrebungen, die teilweise mit Erfolg gekrönt sind, müssen sehr anerkannt werden. Regers „Hiller Variationen" erlebten durch ihn ihre erste Aufführung in Paris. Das Werk erschien zu lang, das Publikum gab Zeichen der Ungeduld von sich — die Kritik war aber des Lobes voll. Mit dem „Heldenleben" von Richard Strauß erzielte Fourestier günstigere Resultate — die Straußsche Musik ist überhaupt hier sehr beliebt. Für Meister wie Brahms und Bruckner dagegen müßten sich die in Paris auftretenden deutschen Dirigenten mehr einsetzen, um die in Deutschland herrschende Auffassung zu verbreiten — eine ehrenvolle Aufgabe! Dann würden Fehlgriffe, wie neulich bei Straram vermieden, der die „Zweite" von Brahms nur auf „Herbststimmung" aufbaute, wodurch er der Sinfonie wenig Nutzen brachte. Geniales Retuschieren à la Nikisch gehört eben nicht zu den Eigenschaften der Pariser Dirigenten! — Ansermet dirigierte den neuesten Strawinsky — die Musik zum Ballett „Kuß der Fee". Der Komponist hat einige Themen bei dem von ihm verehrten Tschaikowsky geholt, der in der französischen Capitale merkwürdigerweise auf geteilte Sympathien stößt. Dieser Liebesdienst war aber umsonst. Das Werk klang durchweg äußerst eintönig und wurde zu einer Geduldsprobe. Tschaikowsky verlor in der Bearbeitung sehr, und was Strawinsky selbst in diesem Stile dazukomponierte, zeugte von keiner großen Anpassungsfähigkeit. Wie anders seine Musik zu „Noces", noch 1923 geschrieben! Da sind de facto neue Wege künstlerischen Schaffens und Hörens gezeigt worden. Es ist eine absolute, rhythmisch elementar ausgeprägte Klangkunst, wie etwa in der Malerei die Farbeneigenart eines Kandinsky. Schon die Verwendung von vier Flügeln, die wie Schlaginstrumente behandelt werden, im Verein mit menschlichen Stimmen und Schlagzeug, ergibt eine

(Fortsetzung auf Seite 296)

strahlende Klangwirkung, die den Zuhörer elektrisiert. Sonderbarerweise ist der Eindruck von diesem Werk im Konzertsaal noch gewaltiger als im Theater, im Gegensatz zu den anderen Strawinskyschen Schöpfungen, die ohne tanzmimische Handlung nicht voll zur Geltung kommen. —

Kammermusik gibt es hier viel. Zunächst das „Virtuosentrio" — Cortôt, Thibaud, Casals — das vor ausverkauftem Haus spielte. — Das mehr intellektuell eingestellte Dresdner Streichquartett wurde in Paris als ausgezeichnete Kammermusikvereinigung sehr gewürdigt. Tonlich schöner ist das „Kamensky-Quartett", das der Primgeiger des früheren „Petersburger Streichquartetts" in neuer Zusamme nstellungmit einigen ausgezeichneten französischen Musikern wieder ins Leben rief. Das war ein durchaus natürliches Musizieren. Bei Poulet eine vorzügliche Wiedergabe des „Enfant prodigue" von Debussy, wo sich Maria Castellazzi und Bern. Friedmann als stimmbegabte Sänger auszeichneten. — Einen Genuß bereitete ein vorzüglich geschulter Frauenchor. Bei Colonne sang das Rotterdamer „Chorale" selten aufgeführte Chorwerke von Schubert, u.a. eine schöne Serenade. Der Ukrainische „Dumka"-Chor ließ erstaunlicherweise das Schicksalslied von Brahms hören. Die Donkosaken feierten wieder Triumphe, auch mit geistlichen Liedern des in Paris lebenden russischen Tonsetzers Gretschaninoff. Sein Landsmann, Glasunow, jetzt Direktor des Konservatoriums in Leningrad, besuchte auf einer „Europastudienreise" unsere Stadt. Seine neueste, „siebente" Sinfonie, erwies sich, wie alle übrigen Glasunowschen Werke, als eine liebenswürdige Komposition, die man sich gern anhört, aber ebenso schnell vergißt. — Von den Solisten müssen zwei erstklassige Cellisten erwähnt werden: Graudan (Berlin) und Cassado (Lissabon), Antipoden in ihrer Art des Spieles, echte Vertreter der germanischen und romanischen Musikauffassung. Neben dem fast überkultivierten Szigeti wurde der Geiger Soetens durch seine gesunde Interpretation sehr beachtet.

Von den Pianisten hörte man viele von der „alten Schule": Sauer, Lamond, Paderewsky und den immer frischen Schnabel, der prachtvoll das Es-Dur Konzert von Beethoven erklingen ließ — mit tiefem Anschlag und Empfindung. — Vorträge auf zwei Klavieren sind seltener. Nur die bekannten Pariser Jazz-Spieler Wiener und Doucet, die einen hohen Grad der Vollkommenheit in ihrem Genre erreicht haben, treten hin und wieder auf. Diesmal trugen sie auch, in einer sehr erfreulichen Weise, die Mozartsche D-Dur-Sonate vor, die nach dem vielen Getöse erlösend wirkte.

Der Siegeszug der Dirigenten deutscher Schule dauert an. Als erster Otto Klemperer, ein geborener Rhythmiker, imponierte den Parisern sehr und gab ein neues Bild der modern-deutschen Bachauffassung. Unter ihm spielte Nicolas Orloff das Mozartsche A-dur-Klavierkonzert ziemlich farblos, ohne tragfähigen Ton. — Hindemiths Bläserkonzert und Kréneks Sinfonietta kamen durch Klemperer zum ersten Mal hier zu Gehör. Das Publikum verhielt sich ziemlich gleichgültig, die Kritik neutral. Interesse für die extreme zeitgenössische Musik ist nur in beschränktem Maße vorhanden — für die Größe einer Stadt wie Paris ist die hiesige Konzertgemeinde nicht gerade überwältigend. Dies beweist am besten das erste Erscheinen von Bèla Bartok, das den kleinen Raum des Conservatoire-Saales nicht ganz füllen konnte. Seine neuesten Werke, einige 1926 komponierte Klavierstücke, entfernen sich weit vom „Blaubart" — es ist eine mehr gesuchte als empfundene Musik! Der Komponist soll sich nach diesem Abend geäußert haben, man verstünde ihn heute genau so wenig, wie vor 20 Jahren. (Ob es jemals anders wird?) — Nur gewisse Sensationen, wie „Aether-Wellen" locken viele in den Konzertsaal. Prof. Martenot zeigte weitere Fortschritte in der Behandlung seines „Instrumentes" — er brachte sogar eine virtuose Kadenz fertig — aber der neue Klang war dem Orchestercharakter, in dem von Lewidis speziell komponierten Stück, doch zu artfremd. — Sehr wirkungsvoll dirigierte Oscar

(Fortsetzung auf Seite 298)

Fried Berlioz und Strauß. Er doziert jedoch stark und kann nicht so hinreißen und überzeugen wie der junge Düsseldorfer Kapellmeister Jascha Horenstein, dessen hiesiges Debüt (Haydn, Schönberg, Dvořák) hier Staunen erregte, und zwar nicht nur bei den Zuhörern, sondern auch bei den Lamoureux-Orchestermusikern, die an solche Präzision der Leitung nicht gewöhnt sind. Bei Klemperer und Horenstein hat man deutlich gesehen, was aus den Pariser Orchestern gemacht werden kann, wenn an ihrer Spitze bedeutende Führer stehen. Der Abend wurde leider durch das Klavierspiel von Magda Tagliaferro getrübt, die das Schumannsche Konzert recht schwerfällig, ohne jeden romantischen Reiz wiedergab. — Nun erwarten die Pariser Musikkreise Wilh. Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern. Der Höhepunkt der Konzertsaison steht somit noch bevor!

* * *

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 3. Händelfest der Händelgesellschaft, das vom 31. Mai bis 2. Juni in Halle stattfindet, bringt außer „Julius Cäsar", dem weltlichen Oratorium Allegro e pensieroso und einem Anthem (Psalm 68), Telemanns Solokantate „Ino", zwei Händelsche Doppelkonzerte, darunter die Feuerwerksmusik, den 1. Teil von Hasses „Pilgern", ein Kammerkonzert, zwei Orgelkonzerte von Händel, Kammerduett und Arien und Steffani und Keiser, Cembalostücke von Händel und Purcell. Anschließend an die Mitgliederversammlung wird Prof. Dr. Max Schneider, der jetzige Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Halle, den Festvortrag halten. — Das Programm der Veranstaltung findet sich im Anzeigenteil dieser Nummer.

Der Prüfungsausschuß für das diesjährige Tonkünstlerfest des Allg. Deutschen Musik-Vereins, das als Opernfestwoche in Duisburg vom 2. bis 7. Juli stattfindet, legt Wert darauf, noch folgende Werke bekanntzugeben, die neben den dann ausgewählten Festopern gleichfalls in engere Wahl gestellt waren: Manfred Gurlitt, Wozzek; Hugo Herrmann, Picknick; Mark Lothar, Tyll; H. A. Mattausch, Das lachende Haus; R. v. Mojsisovics, Messer Ricciardo; Hans Petsch, Der goldene Berg; Hans Pless, Macbeth; Karl Prohaska, Madelaine Guymard; Ludwig Roselius, Doge und Dogaresse; Hans Schilling, Baronin Vanstenland; Hermann H. Wetzler, Die baskische Venus; Hermann Wunsch, Fieber.

Die Deutsche Musikstudentenschaft (Hochschulverband deutscher Musikstudenten) hält in der Zeit vom 27. bis 29. Mai d. J. in München ihre 4. Tagung verbunden mit dem 3. Musikfest ab.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Bayreuther Bund der deutschen Jugend veranstaltet vom 16. bis 30. Juli 1929 in Georgenthal-Thür. Richard Wagner-Tage, zu denen an den Vormittagen Vorträge über das Leben, an den Nachmittagen Einführungen in die Werke Richard Wagners gehalten werden. An den Abenden wird aus den Werken der Klassiker und Romantiker (Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Lortzing, Humperdinck, Siegfried Wagner, Liszt und Bruckner) musiziert. Diese erstmalig zusammenhängende Wagner-Vortragsreihe findet im „Haus Eichengrund", dem unter Leitung der Barthschen Realschule in Leipzig stehenden Landschulheim statt und ist auch Nichtmitgliedern des Bundes, die ihren Ferienaufenthalt in Georgenthal verbringen, zugängig. Als Leiter der Tage zeichnet der bekannte Wagnerinterpret Otto Daube.

Am 1. und 2. Juni findet in Zwickau das 2. Schumannfest der Rob. Schumann-Gesellschaft statt. Wir verweisen nachdrücklich auf die Anzeige S. 250.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Dem Heidelberger Konservatorium f. Musik wurde vom Bad. Kultusministerium die Bezeichnung „Staatl. anerkannte Musiklehranstalt" zugebilligt.

Einen geigenpädagog. Kursus veranstaltet Carl Flesch vom 7. Juli bis 11. August in Baden-Baden.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Berlin veranstaltet in Berlin vom 24. Juni bis 7. Juli einen Musikpädagogischen Informationskursus für Ausländer. Referate werden u. a. von Kestenberg, Schünemann, Jöde und Müller gehalten.

Die Sommerkurse der Schule Hellerau-Laxenburg, im Schloß Laxenburg bei Wien werden in diesem Jahr in der Zeit vom 4. bis 31. Juli und 5. bis 31. August abgehalten.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet vom 15. Mai bis 18. Mai eine schulmusikalische Tagung in Wiesbaden mit Referaten führender Musikpädagogen und praktischen Vorführungen in Volks-, Mittel- und höheren Schulen. Referenten: Dr. Müller-Freienfels, Studienrat Susanne Trautwein, Prof. Dr. Moser, Dr. Burkhardt, Prof. Martens, Oberstudiendirektor Preising, Prof. E. Müller. Außerdem sind mehrere künstlerische Veranstaltungen (eine Aufführung im Staatstheater und ein Sinfoniekonzert unter GMD Schuricht) geplant.

Am 11. April fand in Weimar eine Pädagogische Tagung des Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker statt, die der Beratung der Nachwuchsfragen gewidmet war.

In den Tagen vom 19. bis 22. Mai ds. Js. findet in Wien die diesjährige Tagung des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler statt. Der Verband hat die Leitung seines Unterrichtskurses für Gesangspädagogen dem Wiener Professor Otto Iro übertragen.

PERSÖNLICHES

Joseph Haas und Paul Juon wurden mit dem Beethovenpreis 1929 ausgezeichnet.

Prof. Karl Schröder, Bremen, der langjährige ehemal. Leiter des Hoforchesters und Begründer der Hochschule für Musik in Sondershausen, ist aus Anlaß seines 80. Geburtstages vom Stadtrat zum Ehrenbürger von Sondershausen ernannt worden.

Geburtstage und Jubiläen:

MD. Christian Kruse, ein um das Gießener Musikleben sehr verdienter Künstler, feierte in bester Gesundheit seinen 90. Geburtstag.

Der seit langem in Weimar lebende tüchtige Komponist und Musikschriftsteller MD. Gustav Lewin wurde am 19. April 60 Jahre alt.

Adolf Wallnöfer, der in München lebende Kompo-

(Fortsetzung auf Seite 300)

nist und Sänger, wurde am 26. April 75 Jahre alt. Unter seinen Werken — u. a. Klavier- und Chorwerke — haben vor allem seine gefälligen Lieder und Balladen weitere Verbreitung gefunden.

Prof. Dr. Paul Klengel, der geschätzte Lehrer am Leipziger Landeskonservatorium, Komponist geschmackvoller Lieder, auch Musikschriftsteller und früher Chordirigent, wird am 13. Mai 75 Jahre alt.

Prof. Dr. Johannes Wolf, der ausgezeichnete Berliner Musikgelehrte und Bibliothekar der Musikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek, wurde am 17. April 60 Jahre alt. Wir wünschen dem Gelehrten, der vor allem für die Forschung des Mittelalters grundlegende Bedeutung hat, ein weiteres segensreiches Schaffen im Dienste der Wissenschaft, das sich seit Jahrzehnten auch auf die Lehrtätigkeit an der Universität erstreckt.

Siegfried Wagner wird am 6. Juni sechzig Jahre alt. Kein Zweifel, daß er als Komponist und als Verfasser seiner Texte seinen eigenen Weg gegangen ist, und zwar unbeirrt. Ob seine Kunst, übertrieben gelobt und übertrieben geschmäht, der Zukunft angehören wird, bleibt abzuwarten. Dem treuen Hüter des Bayreuther Erbes wird aber ganz Deutschland, soweit es noch deutsch ist seine wärmsten Wünsche übermitteln wollen.

Todesfälle:

† Prof. G. H. Witte, der eigentliche Gründer des Essener Musiklebens, plötzlich und unerwartet im hohen Alter von 85 Jahren.

† Der ausgezeichnete Dresdener Kapellmeister Eduard Mörike mit 51 Jahren infolge einer Grippe. Der Künstler, ein Großneffe des Dichters, hatte eine erfolgreiche Laufbahn als Theaterkapellmeister hinter sich. Als Opern- und Konzertdirigent trat er im Ausland tatkräftig für deutsche Musik ein. Zu seinem Nachfolger als Dirigent des Philharmon. Orchesters in Dresden wurde Paul Scheinpflug gewählt.

† Prof. Anton Beer-Walbrunn, der gediegene Münchener Komponist und Lehrer für Komposition und Klavier an der Münchener Akademie der Tonkunst, ein Schüler Rheinbergers, mit 65 Jahren. B.-W. entstammt gleich Reger, mit dem er auch den Heimatsort gemein hat, dem Lehrerstand, kam aber mit Hilfe des Eichstätter Domkapellmeisters Widmann nach München, wo er seinen Weg machte. Mit seinen zahlreichen Liedern, Orgel-, Chor-, Kammermusik- und Orchester- werken, auch einigen Opern, zählt B.-W. zur „Münchener Schule".

† Auf der Insel Malta der einer venetianischen Musikerfamilie entstammende Komponist Antonio Nanni im hohen Alter von 88 Jahren. Aus dem Neapler Konservatorium hervorgegangen, hatte er am Theater Mercadante 1872 mit seiner Oper „Zorilla" Erfolg, der später die auf Malta oft aufgeführten Bühnenwerke „Agnese Visconti" und „Die Malteserritter" folgten. Außerdem hinterläßt er, gleich seinem Vater Paolo Nanni, zahlreiche geistliche Kompositionen. Dr. F. R.

† Edmund Uhl, der in Freiburg ansässige Instrumental- und Opernkomponist, einst befreundet mit Brahms und von diesem sehr geschätzt, mit 76 Jahren. Uhl hat sich auch als Musikschriftsteller betätigt, so war er lange Jahre Musikreferent des „Rhein. Courier".

Berufungen und Ernennungen:

Hans Beltz, der bekannte Leipziger Pianist und Lehrer am Landeskonservatorium, als Leiter einer Klavierklasse an die Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin-Charlottenburg.

Dr. Paul Ertel, der bekannte Berliner Komponist und Musikschriftsteller, trat nach 38jähriger Tätigkeit als Musikkritiker am „Berliner Lokalanzeiger" in den Ruhestand.

Unser Salzburger Berichterstatter Dr. Roland Tenschert von der leitenden Kommission der Denkmäler der Tonkunst in Österreich zum wirkenden Mitgliede.

Ulrich Herzog, der bisherige Dirigent des Regensburger Singvereins, als Leiter der Mannheimer Liedertafel.

Carl Flesch, der bekannte Geiger, für 12 Konzerte nach Italien.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Würzburg. Mit größtem Befremden hört man, daß der Stadtrat von Würzburg den Beschluß gefaßt hat, die städtische Oper und Operette, sowie die hervorragenden philharmonischen Konzerte des städtischen Orchesters eingehen zu lassen. Als musikalische Kunststätte käme dann einzig noch das Staatskonservatorium in Betracht, das, eigentümlicherweise zu den städtischen Musikeinrichtungen in Gegensatz stehend, auch die alleinige Musikversorgerin der Stadt wäre, obwohl es, seinem Wesen als Lehranstalt nach, vielmehr zu den Musikverbrauchern gehört. Die Vorstellung, daß eine Stadt wohl ein Konversatorium, aber kein eigenes Orchester besitzt, ist ja auch geradezu absurd. Die Würzburger Bühne blickt zudem bereits auf ein 125jähriges Bestehen zurück, ist also mit der Stadt aufs innigste verknüpft. Eine sofort eingeleitete Aktion der kunstinteressierten Kreise ergab denn auch innerhalb weniger Tage einen Protest mit 18000 Einzeichnungen, für eine Stadt mit gegen 100 000 Einwohnern eine sehr bezeichnend hohe Zahl. Eine Stadt mit dieser Einwohnerzahl sich ohne Oper und vor allem ohne eigentliches Orchester denken zu müssen, erscheint geradezu amerikanisch, deutschem Empfinden aber ins Gesicht schlagend. Wir können denn auch keineswegs annehmen, daß hier schon das letzte Wort gesprochen ist. Die Mitglieder der Stadttheater haben denn auch eine ausführliche Druckschrift ausgearbeitet, in der wir allerdings gerne die persönlichen Erörterungen vermieden gesehen hätten.

(Fortsetzung auf Seite 302)

— Der Nachlaß Stradivaris. Der in München ansässige Bologneser Geigenbauer Giuseppe Fiorini hat seine wertvolle Stradivarisammlung dem Museum der Stadt Cremona zum Geschenke gemacht. Sie umfaßt in der Hauptsache Modelle, Vorlagen und Handwerksgeräte aus der Werkstatt des Meisters und steht in keinem Zusammenhange mit dem Stradivarifunde in Bergamo, dessen Echtheitsfrage noch nicht entschieden ist. Der Preis der Sammlung Fiorini wird auf etwa 80000 Mark geschätzt. Inzwischen hat die neuerdings wieder eifrig betriebene Archivforschung in Cremona neue Dokumente zur Biographie Stradivaris ans Licht gebracht, wonach er als 1645 (nicht 1644) geborenes Findelkind zu gelten hat. Dr. F. R.

— Am Karfreitag brachte der Kirchenchor von St. Maria Magdalenen in Eberswalde unter Leitung von Ulrich Grunmach Bachs Matthäuspassion zu örtlicher Erstaufführung, welche hauptsächlich von einheimischen Kräften bestritten wurde und bei der zahlreichen Zuhörerschaft aus Eberswalde und Umgegend tiefgehenden Eindruck hinterließ. An dem großen Erfolge waren neben den vielbemerkten Chorleistungen auch die Solisten Max Mansfeld (Evangelist), Kurt Weiler (Christus) und Irmgard Reimann-Rühle (Alt) wesentlich beteiligt.

— Als meist gespielte Opern an deutschsprachigen Bühnen im vorigen Jahr sind kürzlich „Tiefland" und „Jonny spielt auf" genannt worden. Hierzu wurde darauf hingewiesen, daß eine so hohe Aufführungsziffer wie sie „Jonny spielt auf" im letzten Jahr erlangte — 421 — bislang von keiner anderen Oper binnen Jahresfrist erreicht worden ist. Dies ist nicht zutreffend; denn „Tiefland" ist an deutschen Bühnen z. B. im Jahre 1908 463mal und im Jahre 1909 sogar 647mal aufgeführt worden.

— Der Liederkomponist Traugott Wolff (Langenbielau) erntete in einem Liederabend des Langenbielauer Cäcilienchors mit einigen seiner Musenkinder lebhafte Erfolge.

— In einem Kirchenkonzert des städt. Orchesters Plauen kamen verschiedene Werke des Dresdner Komponisten C. Aug. Fischer (1828—92), darunter eine D-Moll-Sinfonie op. 28 („In memoriam") mit obligater Orgel zu Gehör. Leitung: KM Honebrinker, an der Orgel: Alfred Wolf.

— Bergs „Wozzeck" erlebte seine erste, von großem Erfolg begleitete Provinzaufführung in Oldenburg.

— In einem wohlgelungenen Konzert des Benkelschen a-cappella-Chores, Breslau, kamen unter Leitung Kurt Benkels u. a. Chöre von A. Mendelssohn, Lendvai, Graener, K. Marx und Hindemith zur Widergabe.

— Ein Hermann Maria Wette-Abend in Mannheim gab mit zwei Chorwerken (darunter eine Motette nach Claudius), Liedern, einer Klaviersonate und einer Solosuite für Geige einen schönen Überblick über das Schaffen des in Mannheim ansässigen 29jährigen Komponisten. Die Kritik spricht von einer eigenwilligen, starken, aber im Stil noch problematischen Persönlichkeit. Ausführende: der Kammerchor von Max Sinzheimer, Lene Sinzheimer-Hesse (Viol.), Hela Wette (Alt) und Luise Schatt-Eberts (Klavier).

— Eine bedeutsame Aufführung der Bachschen „Matthäuspassion" mit ersten Solisten konnte der Eislebener Singverein unter Leitung von Joh. Roeder verzeichnen.

— Die sich für zeitgenössisches Liedschaffen (Haas, Meßner, Knab, Manén) einsetzende Sängerin Ida Schürmann-Herchet hatte in Konzerten und mit Vortragsabenden ihrer Hamborner Gesangsschule viel Erfolg.

— Franz Mayerhoffs Raabe-Zyklus „Belagerte Stadt" für Bariton und Orchester erlebte in Karlsbad unter GMD Manzer seine erfolgreiche Erstaufführung. Die Kritik spricht von „bezwingendem und ergreifendem Ausdruck", „ein Werk, von dem man spürt, daß es innerstem Erleben und Müssen seine Entstehung verdankt."

— Bei dem kirchenmusikalischen Wettbewerb des Hamburger Ev. Kirchenrates wurde eine Reformationskantate von Prof. Dr. Karl Hasse (Tübingen) für Solost., 4st. Chor, kl. Orchester und Orgel (op. 40) mit dem 1. Preis ausgezeichnet. Das unter 49 Einsendungen erwählte Werk erscheint im Bärenreiterverlag, Kassel, und wird am 25. Mai in der St. Jacobikirche zu Hamburg anläßlich des Festgottesdienstes zur Feier des 400jährigen Reformationsjubiläums seine Uraufführung erleben.

— Das Städt. Orchester Baden-Baden brachte als Karfreitagsaufführung Bachs „Kunst der Fuge" in der Bearbeitung von Wolfgang Gräser unter Leitung von GMD Mehlich zu tiefgehender Wirkung.

— Das Leipziger Sinfonieorchester hat dem Rat der Stadt Leipzig eine Denkschrift übergeben, worin es um Pensionierung seiner Orchestermitglieder ersucht.

— Der Hamburger Komponist Hermann Erdlen, hat eine Afrikanische Suite vollendet. Die Originalmotive dazu hat er einer vergleichend-musikwissenschaftlichen Arbeit von Dr. Wilh. Heinitz (Die Musik des Ost-Mbamlandes, Verlag Friederichsen & Co., Hamburg) entnommen.

— Kurt Barth, der Führer des musikalischen Lebens der Nordmark, hat mit seinem städt. Orchester Flensburg im Laufe dieses Winters folgende Neuheiten herausgebracht: Bruckner: 4. Sinfonie; Strawinsky: Pulcinella-Suite; Rachmanioff: Klavierkonzert; Szostakowitz: Sinfonie Nr. 10; Joseph Haas: Rokoko-Variationen. Lieder und die sinf. Suite „Tag und Nacht"; Schreker: Kammersinfonie; Schreiber: Violinkonzert; Sekles: Gesichte; J. Weismann: Tanzfantasie op. 35a; Lendvai: Archaische Tänze; v. Recnizek: Tanzsinfonie; Korngold: Orchestersuite „Viel Lärmen um Nichts" und Georg Schumann: „Händel-Variationen".

— Ein Preisausschreiben, an dem sich jeder Musiker kostenlos beteiligen kann, erläßt der Verlag der „Tonmeister-Ausgabe", Berlin SW 68, Kochstr. 22. Zur Lösung der Aufgabe sind einige Kenntnisse der klassischen Klavier-Literatur erforderlich. Erster Preis: ein Flügel im Werte von 3300 Mark. (Marke nach Wahl des Gewinners.) Die Bedingungen sind vom Verlage zu erhalten.

Der Verlag Dr. B. Filser in Augsburg (Köln-Wien) hat ein Verlagsverzeichnis herausgegeben, aus dem hervorgeht, daß er den sehr beträchtlichen Volksvereinsverlag mit sich vereinigt hat. Mit dessen Abteilungen Musik im Haus (135 Nr.), Musica orans (57 Nr.), Studien- und Konzertwerke sowie der Musikzeitschrift „Musik im Leben" hat der junge Augsburger Verlag einen ganz bedeutenden Zuwachs erfahren. Er selbst hat bereits allerlei Kostbarkeiten herausgegeben, worüber das Verzeichnis ausführliche Kunde gibt.

Die Versteigerung des 2. Teils der wertvollen Dr. Wolffheimschen Musikbibliothek findet vom 3.—8 Juni durch die Berliner Antiquariate Breslauer und Liepmannssohn statt. Wir verweisen auf die ausführliche Anzeige S. 295.

(Fortsetzung auf Seite 304)

Druckfehlerberichtigung. Ein bedauerlicher Druckfehler findet sich auf der letzten Seite des letzten Heftes, zweite Spalte, zweiter Absatz, wo der Name des Frankfurter Pianisten natürlich Willy Renner (nicht Beuer) heißen muß.

NACHTRAG (KONZERT UND OPER)

STUTTGART. Von Erstaufführungen gab es im Landestheater nur die der beiden Weillschen Kurzopern „Protagonist" und „Der Zar läßt sich photographieren". Ist das zweite der beiden Stücke lediglich ein allzusehr in die Länge gezogener Witz, so hat das erste unbedingt Qualität: das Textbuch ist in seiner Art ausgezeichnet, sein kühler und nicht gerade melodiöser Ton für diesen Komponisten nicht störend; die Musik, zunächst nur motorische Untermalung des Bühnenvorgangs, erhebt sich vor allem gegen das Ende hin zu Wirkungen, die aufhorchen machen, mögen sie auch wesentlich Farbwirkungen sein. Die hiesige Aufführung beider Werke (unter Drost als musikalischem, Stangenberg als szenischem Leiter) in einleuchtenden Bühnenbildern Cziosseks trug Windgassen, der die Hauptpartien mit dem ganzen Einsatz seiner eminenten darstellerischen Kunst verkörperte; von sonstigen Mitwirkenden sind zu nennen Gertrud Bender (Schwester), W. v. Hohenesche (junger Herr) und Rhoda von Glehn (Angèle). Der Publikumserfolg der allerdings zu denkbar ungünstigem Termin, unmittelbar vor Weihnachten, herausgebrachten Werke war gering. — Von vier Neuinszenierungen war Pankoks Holländer die bedeutsamste aber auch die problematischste. Sie litt nicht nur unter Pankoks hier unangebrachter Neigung zum Historisieren, sondern obendrein unter schlecht begreiflicher Nichtachtung unzweideutiger szenischer Forderungen Wagners. Die Darstellung der Musik durch Leonhardt war leider nicht dazu angetan, mit den Unzulänglichkeiten von Ausstattung und Regie zu versöhnen. — Nicht übel war eine Neuinszenierung der Tosca unter Drost und Stangenberg, recht durchschnittlich der Postillon von Lonjumeau durch den, an Stelle von Ebbs für kleinere Aufgaben verpflichteten, Regisseur Th. Vogeler, endlich geschickt und lebendig die Fledermaus durch Swoboda; schade, daß es hier mit der Besetzung besonders der weiblichen Hauptrollen bedenklich haperte. — Neueinstudiert wurden zur Schubertfeier Der treue Soldat und Die Weiberverschwörung in der von Lauckner textierten Einrichtung Buschs, zwischen die als Würze eine Tanzpantomime der Gerzer eingeschoben war; der Rosenkavalier, der Wildschütz und schließlich Wolf-Ferraris Neugierige Frauen. Die Aufführung dieser, in Anbetracht der Harmlosigkeit ihres Gegenstandes etwas zu umfangreich geratenen, „musikalischen Komödie" leitete frisch und nicht ohne Feinheit Franz Konwitschny, der zum Nachfolger des an Drosts Stelle aufrückenden Swarowsky ausersehen sein soll. Herman Roth.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

96. JAHRG. | LEIPZIG / JUNI 1929 | HEFT 6

INHALT

JUNI 1929

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr R.-M. 4.—, Einzelheft R.-M. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der Zeitschrift für Musik, c) durch die Postämter. (Mindestbezugszeit bei der Post ein Kalendervierteljahr.) Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/4 Seite R.-M. 38.—, 1/2 Seite R.-M. 70.—, 1/1 Seite R.-M. 132.—, die einspaltige, 68 mm breite Millimeterzeile kostet R.-M. —.50

Bei Platzvorschrift 25 Prozent Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. ZAHLSTELLEN DES VERLAGS: Postscheckkonto Leipzig 51 534, Postsparkassenkonto Wien 156 724 (Steingräber-Verlag), Postscheckkonto Prag 78 059 (Steingräber-Verlag)

Universitäts- oder Musikerbildung?

Zu den Aufsätzen „Der vertriebene Schulmusiker"

Von Alfred Heuß

Die Aufätze über den vertriebenen Schulmusiker in den letzten Heften unserer Zeitschrift haben klar gezeigt, daß der Karren für den eigentlichen Schulmusiker ziemlich gründlich verfahren ist. Denn es ergab sich, daß die verlangte, wie auch von ihm selbst erstrebte höhere Bildung sich für ihn als im höchsten Grad fragwürdig erwiesen hat. Er wird trotz allem nicht für voll genommen, das bildungprotzende Deutschland, das noch dazu gelangen wird, von jedem Kellner das Maturum nebst einigen Universitätssemestern zu verlangen, zieht nun einmal den abgestempelten Schulmann dem Berufsmusiker vor. Kurz, die Bildung üblichen Schlages siegt auch im neuen Deutschland, das bereits wieder vergessen hat, daß gerade unsere ganze Art deutscher Bildung während des Krieges so gut wie völlig versagt hat. Denn verkehrter sich zum ganzen feindlichen Ausland stellen, konnte nicht möglich sein. Lassen wir dieses trübe allgemeine Kapitel.

Hier gilt es nun aber, die ganze Frage des Schulmusikertums von einer neuen Seite aufzurollen, was zunächst heißt, sie in engster Verbindung mit der Musiker-Bildungsfrage zu behandeln. Wie kommt zunächst das unselige und unglückliche Zwittergeschöpf: Heutiger Schulmusiker mit seinem Doppelkopf: Musiker und Wissenschaftler zugleich zu sein, zustande? Aus zweierlei Gründen. Erstens, weil die Musiker ihre Sache nicht selbst mit aller Entschiedenheit vertraten, sondern sie der Regierung, die ihre Berater vor allem in musikwissenschaftlichen Universitätslehrern hatten, überließen. Das ergab sich wieder daraus, daß wohl die Universitäten staatliche Angelegenheiten sind, nicht aber die auf sich allein gestellten Konservatorien. Zweitens hätten aber die Musiker, so sie nach einer Bildung gefragt worden wären, die sie in die Wagschale zu legen hätten, gar nicht gewußt, was sie antworten sollten. Denn das hatte sich ja klar herausgestellt, daß eben mit dem, was auf dem Konservatorium zu erlernen war, gegenüber der soweit geschlossenen Bildung der wissenschaftlichen Lehrer nicht aufzukommen war. Daher denn der Musik-, d. h. Gesanglehrer an mittleren und höheren Schulen als Fertigkeitslehrer eingeschätzt und auch bezahlt wurde. Eben dem sollte abgeholfen werden; auch der Schulmusiker sollte mit staatlich patentierter Bildung versorgt und aufgepäppelt werden. Und zwar stürmte es auf den armen Schulmusiker gleich von zwei Seiten ein. Triefend von musikwissenschaftlicher Bildung, angefüllt mit allerlei Schnickschnack wie Akustik, Tonpsychologie und -physiologie usw., traten die musikwissenschaftlichen Universitätsherren hervor und präsentierten ihren Wechsel, auf der anderen Seite stehen die noch würdigeren Vertreter der alten, angestammten Universitätswissenschaften (Deutsch, Geschichte, Physik usw.) und rufen zwinkernd: Her, mein Musensohn, der du dich gleichberechtigt neben die Vertreter altheiliger staatlicher Bildung stellen möchtest, her zu mir, mein Söhnchen, auf daß ich untersuchen kann, ob sich in deinem Musikerköpfchen außer deinem luftigen Zeug auch sonst noch etwas Nützliches findet, her zu mir, laß mal sehen! Und ringsherum stehen die studienrätlichen Anwärter mit ihrem ordnungsgemäß gefüllten Schulsack und lächeln, wissen sie doch zum voraus, daß sie in diesem Turnier siegreich hervorgehen werden. Man ist etwa empört, wird einem erzählt, was die jungen Schulmusiker von beiden Seiten gefragt werden und möchte nur eines wünschen: daß etwa unsereiner einmal die Herren fragen könnte, und zwar Dinge, die im engsten Bereich der Tonkunst liegen und gerade auch für die Schulmusik in einem

echt künstlerischen Sinn in Betracht kämen, um dann mit Genugtuung feststellen zu können, daß die bemoosten Häupter so still und geräuschlos abzögen wie weiland Adam mit seiner bittersüßen Eva. „Ha, welch ein Augenblick!"

Es ergibt sich also unwiderleglich, daß dem heutigen, konservatoristisch gebildeten Musiker etwas Durchgreifendes, das er in die Wagschale legen kann, fehlt. Denn außer seinem künstlerisch technischem Können hat er nicht viel Überzeugendes, gerade auch im Sinne eines künstlerischen Schulmusikers, zu vergeben, und so tritt er hinsichtlich dessen, was irgendwie nach geschlossener Bildung aussieht, hinter dem Fakultäts-Schulmusiker zurück. Besäße er nun, was mit eigentlicher Musikerbildung zu bezeichnen wäre, dann, so sagen wir, könnte er mit etwas aufwarten, was im engsten Zusammenhang mit dem von ihm vertretenen Fach stünde, d. h. eben der Musik als Kunst und nicht als Wissenschaft. Und niemand könnte ihm diese künstlerisch erworbene Bildung streitig machen, wie er laut und nachdrücklich sagen könnte: diese meine, der künstlerischen Beschäftigung mit meiner Kunst entwachsene Bildung ist mindestens so wertvoll wie die eure, gleichwie die Tonkunst ihren Wert doch wohl neben dem der Wissenschaft behaupten dürfte!

Was nun unter einer künstlerischen Musikerbildung zu verstehen ist, das läßt sich mit ein paar Worten zwar andeuten, aber überhaupt nicht ausschöpfen. Denn das Reich dieser Bildung ist so weit und so tief wie das der Tonkunst selbst. Aber nicht etwa, wie sich diese im Sinne gelehrter Musikbetrachtung spiegelt, sondern ganz im Gegenteil, wie sie erschaut, gefühlt und erlebt wurde von denen, welchen wir die Tonkunst schließlich doch verdanken, den schöpferischen Köpfen und von ihnen vor allem den großen Meistern. Der Standpunkt ist also ein vollkommen verschiedener. Nicht was den Musikgelehrten an der Tonkunst und ihren Werken „interessiert", den schöpferischen Kopf und künstlerischen Menschen aber eiskalt läßt — selbstverständlich stellen sich hier gewisse Übereinstimmungen ein —, sondern was dem schaffenden Künstler im engsten und weitesten Sinne Impuls und Anregung zum Schaffen gibt und gegeben hat; sagen wir das menschlich-künstlerische, musikalische Erlebnis. Das im einzelnen auszuführen, ist immer noch eine Aufgabe der Zukunft, immerhin findet sich dies und jenes in früheren Aufsätzen gesagt (ZfM. 92, S. 348 und 570, ferner 94, S. 674).

Von Hermann Kretzschmar stammt das berühmt gewordene, wichtige Wort: Das Schicksal der deutschen Musik entscheidet sich in der Schule. Ich konnte es nie voll und ganz unterschreiben, und wenn wir heute erleben müssen, daß dieses Schicksal in die Hände von Männern gelegt wird, die überhaupt nicht mit Leib und Seele bei der Musik, somit überhaupt keine Musiker sind, so graut mir ordentlich vor diesem Wort, so es eben zu Recht bestünde. Nicht zu Recht besteht es aber auch darin, weil, von den heutigen verkehrten Verhältnissen abgesehen, insofern Ursache und Wirkung verwechselt wird, als es bei der Schulmusik doch wieder ganz besonders darauf ankommt, wer sie denn vertritt, also die Schulmusiker. Das waren früher zur Hauptsache an Seminaren, heute an Konservatorien gebildete Musiker. Versagen nun die Musikschulen in wichtiger Beziehung, so nützte selbst die größte Teilnahme, die der Staat der Schulmusik schenkt, nichts Entscheidendes, weil ja eben die Lehrer ungenügend ausgerüstet wären und es im Unterricht doch wohl auch sehr viel auf die Lehrer ankommt. Die Ausbildungsstätten für Musiker aller Art sind nun aber einmal die Konservatorien, und es ist bezeichnend für unsere Zeit, daß wohl ganze Wagenladungen mit Schulmusik-Reformbüchern geschrieben werden und eine Schulmusikertagung die andere totschlägt, daß aber über die Konservatorien, aus denen schließlich doch auch die Schulmusiker nach der

praktischen Seite hin hervorgehen, auch kaum ein Sterbenswörtchen gehört wird. Diese Konservatorien scheinen, so müßte man meinen, die idealsten Institute der Welt zu sein, sind aber, wie nur immer wieder mit allem Nachdruck gesagt werden kann, die grauenhaftesten Verwüstungsstätten des künstlerischen Menschen in den Kunstzöglingen und am Niedergang der deutschen Musik so stark beteiligt wie an dem Faulwerden eines gesunden Apfels ein danebenliegender fauler. Und was gleich von Anfang gerade bei den deutschen Konservatorien fehlte, ist die Anbahnung einer echten, aus dem Wesen der Tonkunst hervorgehenden Musikerbildung, die wiederum den Untergrund für eine festgegründete und im besonderen deutsche Musikanschauung ergeben hätte. Wird den jungen Leuten aber überhaupt, so fragen wir, etwas Festes und überhaupt nur etwas von innerer Bedeutung in die Hand gegeben, ist nicht, als für Musikschulen berechnet, meist miserabel vorgetragene Wissenschaft, beziehe sie sich auf Akustik, Musikgeschichte oder sonst etwas, ein ganz schlechter Ersatz für ein lebendig Künstlerisches, auf Seele, Geist und Phantasie Wirkendes? Nicht einmal Musikgeschichte, ein innerlichst notwendiges Fach für jeden Musiker, ist es gelungen, künstlerisch zu geben, sondern man steht zur Hauptsache verdünnten, an ganz andere Bildungskreise sich wendenden Kollegs gegenüber, weshalb denn auch der Nutzen der musikgeschichtlichen Vorträge — die eben gar nicht nur rein historisch sein dürften — so überaus gering gewesen ist, derart gering, daß eine neue Musik es wagen konnte, völlig traditionslos vorzugehen, d. h. eben die Traditionslosigkeit als das für unsere neue, so wunderbare Zeit als das Gegebene anzusehen und demgemäß zu handeln. Nennt und zeigt mir die musikhistorischen Universitätsherren, die vor fünf und acht Jahren gegen diese für einen Künstler mit innerlich gegründeter Kunstanschauung irrsinnige Auffassung gewappnet gewesen und aufgetreten wären! Nennt und zeigt sie! Im Gegenteil haben sie im „Melos" bewiesen, daß die heutige Atonalität in früherer Musik ihre Vorläufer habe und somit „historisch" gerechtfertigt sei. Ist doch die gelehrte Bildung heute dazu da, gerade das ästhetisch und historisch zu beweisen, was der zufällige Zeitgeist als das für ihn Gegebene ansieht!

Innerlich verarbeitete und erlebte, auf unveränderlichen Grundlagen sich aufbauende Bildung, oder, wie ichs nenne, Durchbildung, eine durch unseren inneren Menschen gegangene, erlebte Bildung, das ists, was, und zwar gerade auf dem Gebiete der Musik, nicht nur fehlte, sondern nicht einmal angestrebt wurde. Überall, auf allen Tagungen, haben vor allem die reinen Wissenschaftler das Wort, die Musiker, unbewehrt und ungeschult, stehen bewundernd vor so vieler Weisheit, die sie nicht im geringsten erfassen und denken: Was sind wir doch für arme und traurige Kerls mit unseren paar Musikerlebnissen, mit unserem bißchen künstlerischen Können und unserer Begeisterung! Mit ihnen dürfen wir jetzt nicht einmal mehr zu den Schulkindern gehen; man jagt uns weg, nichts, nichts verstehen wir von Musik nach der Auffassung des Staates und seiner kommandierenden Musikherren!

Ja, ihr guten Musiker, ihr müßt eben auch sonst noch was können und sein in der Kunst, und zwar etwas so Bestimmtes und Durchgebildetes, daß ihr stolz und frei selbst vor eure bisherigen Prüfer euch hinstellen könnt und sagen: der musikalische Kunstschatz, den ich in mir trage, ist nicht nur mindestens soviel wert wie euer Wissensschatz, sondern im Sinne der Kunst und der künstlerischen Erziehung unendlich viel wertvoller, überhaupt erst von Wert. Wollen wir einmal eine kleine Probe machen. Lehren Sie einmal den Kindern dort drüben ein schönes wertvolles Volkslied und dort, den größeren Jungen und Mädchen geben Sie einmal z. B. eine lebendige Anschauung etwa von Lohengrin

oder der Zauberflöte, ein Klavier steht ja auch noch da, und die Hauptstücke können hoffentlich auch Sie auswendig. Aber was, ich sehe, daß Sie ja ganz versagen, Sie die Melodien gar nicht richtig, vom innersten Kern heraus singen können, und sehen Sie, da laufen die Kinder ja schon davon und lachen, und dort, die großen Mädchen und frischen Jungen, die werden schon bei ihrer Einleitung schläfrig und lassen die Köpfe hängen. Und mich, mich haben Sie durchfallen lassen, weil ich nicht genügend Bescheid wußte über den Fauxbourdon und die Ars nova der Florentiner. Vor allem, merken Sie nicht, daß Sie gar keine künstlerische Phantasie besitzen, gar nicht imstande sind, die Töne künstlerisch zu schauen, und nicht einmal das fällt Ihnen im geistigen Sinne ein, was sich an Hand des Verbots an Elsa alles gerade Schülern sagen läßt. Und wenn Sie nicht einmal das Vogelfängerlied derart singen und auch etwas mimen können, daß die Kinder ihren Mordsspaß haben und eine wirkliche Vorstellung von diesem Naturburschen erhalten, dann nützt Ihnen selbst der auswendig gelernte Jahn nichts. Vor allem aber sehen Sie, daß wir uns auf unseren beiden Gebieten gar nicht verstehen. Ich kann mit dem, was ich mir hätte beibringen sollen laut Prüfungsordnung, auch nicht das mindeste hier vor den Schülern anfangen, und wüßte ich nicht von mir aus, wie man mit Musik im Schulunterricht umgehen muß, und hätte ich nicht überhaupt eine ganz andere Auffassung von der Kunst, so stünde ich gerade so dumm vor den Schülern wie Sie. Nun sagen Sie mir aber gefälligst einmal, wie Sie denn eigentlich dazu kommen, mich als künstlerischen Schulmusiker prüfen zu wollen, während Sie ja keinen Hochschein davon haben, was hier in der Schule nötig ist? Oder meinen Sie etwa, Sie könnten die Volks- und Mittelschulen zu musikwissenschaftlichen Seminaren machen? Prüfe ich Sie etwa auf dem Gebiet der Schulmusik, in das Sie sich mit staatlicher Gewalt eingedrängt haben, d. h. ich habe Sie nun doch einmal ein bißchen geprüft, und Sie sind, das haben Sie wohl gemerkt, sogar glänzend durchgefallen, weit glänzender als ich in Ihrer so ganz und gar unangebrachten Prüfung, die mit der Sache als solcher so gut wie nichts zu tun hat. Gehen Sie also zu Ihren Codices, und lassen Sie uns in Ruhe!

Indessen, genug des erheiternd grausamen Spiels, das aber das Groteske der bestehenden Verhältnisse auch nicht im mindesten übertrieben hat. Kunst und Kunstwissenschaft miteinander zu verwechseln, ist einfach ein greulicher Unfug, zumal ja nun auch die Musikwissenschaft in aller Form die Verbindung mit der Kunst aufgegeben hat und als reine, abstrakte Wissenschaft gewertet sein will, etwa wie die Philologie, die sich aber auch nicht anmaßt, in künstlerischen Gegenwartsfragen den Herren zu spielen. Der musikalische Schulunterricht ist nun aber — und das kann nicht scharf genug betont werden — in erster und fast einziger Linie eine künstlerische Angelegenheit, er kann deshalb nur von Männern gegeben werden, die erstens künstlerisch veranlagt sind, zweitens aber eine künstlerische Ausbildung empfangen haben. Daß es hinsichtlich letzterer noch vollständig fehlt, weil unsere Musikschulen künstlerisch durchaus versagen, und daß infolgedessen geschlossene wissenschaftliche Disziplinen sich der ganzen musikerzieherischen Arbeit bemächtigen konnten und nunmehr, im staatlichen Sattel sitzend, immer offener und gewalttätiger denjenigen Schulamtskandidaten den Vorzug geben, die durch ihre Schule gegangen sind, mit dem Ergebnis, daß der ganze Schulmusikunterricht immer mehr auf eine völlig verkehrte Grundlage gelangen muß, das mit aller Eindringlichkeit zu sagen, ergab sich mit innerster Notwendigkeit. Wir hätten nun allerdings die Pflicht, auch im einzelnen auszuführen, was unter einer wirklichen Musikerbildung zu verstehen sei. Das geht aber nicht allein die Schulmusiker, sondern die ganzen Musiker an.

Die Schumann-Variationen von Brahms

Eine musikalische Analyse

Von Eugen Tetzel, Berlin

N.B. Das musikalische Studium des Originals ist zum Verständnis natürlich erforderlich, sein technisches Studium wird Wert und Nutzen der Betrachtung erhöhen! Einige Variationen finden sich im letzten Heft als Musikbeilage.

„Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen!“ Dieser Satz gilt in besonders hohem Maße von der Auswertung der meisterhaften Tonschöpfungen und wohl nirgends mehr als gegenüber der oft herben und verschlossenen Tonsprache von Johannes Brahms, die noch mehr als diejenige des andern großen Schweigers Robert Schumann oft erst erschlossen werden muß, um verstanden werden zu können. Besonders ist dies nun der Fall bei der Vereinigung und Ergänzung des beiderseitigen Genius, wie sie in Op. 9 von Brahms, den Variationen über das wundervolle Fis-Moll-Thema aus den Bunten Blättern von Schumann, Op. 99, Nr. 4, vorliegt. Denn hier ist der schwärmerische Gefühlsinhalt der Romantik in eine meisterhafte Beherrschung der klassischen Form der kontrapunktischen Kunst gebracht. Aber nicht nur scheint es, als habe der junge Meister die Innigkeit seiner persönlichsten Beziehungen und Empfindungen zu Robert und Clara durch das gelehrt anmutende äußere Formgewand verhüllen wollen, sondern er spielte sogar Versteckens mit der technischen Seite der Kompositionsform, der kunstvollen Stimmführung! Diese ist nämlich oft mit offenbarem und absichtlichem Verzicht auf Verdeutlichung so unauffällig behandelt, daß es manchmal eines suchenden Auges bedarf, um zur Klarheit über die kompositionstechnische Leistung zu gelangen, ja manchmal, um sie überhaupt zu bemerken! (Kanon der achten Variation!). Da imitatorische Kompositionsweise aber vergebliche Leistung bleibt, solange sie nicht voll gewürdigt und im Vortrag zum Ausdruck gebracht wird, so dürfte eine eingehendere Betrachtung des Werkes für die Pädagogik nutzbringend sein!

Aber auch in musikkultureller Beziehung mag sie für die Richtung der Neutöner beherzigenswert sein. Der Ruf zur neuen Sachlichkeit, die Anregung zur Wiederbelebung des kontrapunktischen Stimmenwebens ist gewiß kulturfördernd! Denn er treibt zur Hochschätzung und Pflege des positiven Könnens an und verhindert dadurch Seichtheit des Inhalts, Hohlheit pathetischen Ausdrucks und billige Gefühlsduselei; er ist ein Talisman gegen Verflachung der musikalischen Kunst! Doch darf (genau wie bei der bildenden Kunst) über der Wertschätzung des Charakteristischen nicht die ästhetische Forderung des Schönen allzusehr vernachlässigt werden! Wir können gerade aus dem Studium des erwähnten Wunderwerks von Brahms mancherlei beherzigen lernen. Das Beispiel des späteren Beethoven, der (wohl auch infolge seiner Ertaubung) vom sinnfälligen Wohlklang auf die mehr geistige Ausdrucksform der Stimmführungskunst hingelenkt wurde, ist ja auch in der romantischen Stilepoche nicht ohne Einwirkung geblieben, und Komponisten wie César Franck halfen sie auf die Gegenwart hinüberleiten. Aber von Palestrina bis zu ihm blieb bei aller Verschiedenheit der klanglichen Auswirkung doch der Grundsatz erkennbar, daß die zeitlich fließende Beziehung der linearen Stimmführung nicht zur Vernachlässigung der klanglichen Gegenwart führen dürfe! Freilich hat wohl jeder, der früher die pedantisch strengen Regeln von Heinrich Bellermann oder gar Joseph Fux befolgen mußte, sich halb widerwillig mit dem Er-

fahrungssatz zu trösten gesucht: „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister“. Doch wenn eine auf die Spitze getriebene Emanzipation von einem solchen Zwange dahin führt, daß eine scheinbar kunstvolle Stimmführung in Wahrheit nur vorgetäuscht wird durch einfaches Notieren ohne Rücksicht auf augenblicklichen Klang, so fehlt eben sowohl Kunst wie Können! Bei Bach ist aber die kunstvolle Stimmführung deshalb zugleich wahre Kunst und wirkliches Können, weil er durch diese schwer zu beherrschenden Mittel dennoch eine genießbare Klangwelt ermöglicht. Die klanglichen Schärfen sind durch die Logik ihrer Beziehungen doch stets überzeugend und befriedigend, und die Gesamtwirkung ist daher gesunde und kernige Musik. Dasselbe wird bei Beethoven und Brahms nach verschiedener Richtung etwas abgewandelt, je nach ihrer individuellen Beschaffenheit: Beethoven wagt (wohl auch wieder unter dem Einfluß seiner Ertaubung) stellenweise rauhere Klangwirkungen; Brahms dagegen schwelgt als echter Romantiker in den herrlichsten Wohlklängen, welche er aber als innigste Ausdrucksmittel zu verwenden weiß.

Der Zweck dieser Arbeit ist nun, die vorbildlich gelungene Vereinigung von kontrapunktischer Satztechnik mit Stimmungsgehalt und Ausdrucksfähigkeit in ihren Einzelheiten zu beleuchten, wobei eine Verdeutlichung der rhythmisch-metrischen Verhältnisse zum verständnisvollen Empfinden nicht fehlen darf.

Das Thema ist von Schumann als Op. 99 Nr. 4 auch als „Albumblatt“ Nr. 1 bezeichnet und 1841 komponiert. Die rhythmisch-metrische Beschaffenheit ist folgende: Bei $\frac{2}{4}$-Taktart ist die rhythmische Anlage zielstrebig in der Form, daß der erste Takt zum zweiten, die ersten drei zum vierten und die ersten sieben zum achten als Endziel und Hauptschwerpunkt streben; also die zielstrebige Achttaktgruppe, die Hugo Riemann als allgemein maßgeblich hinstellt, als nicht zu wiederholender erster Teil. Darauf geht es vom vorläufigen Abschluß auf der Tonika der bisher nicht verlassenen Fis-Molltonart in gleicher rhythmisch-metrischer Anordnung modulatorisch zu weiteren Schwerpunkten in Cis-Moll, insbesondere zu einem zweiten Hauptschwerpunkt in Cis-Moll auf dem 16. Takt, worauf sich die ersten acht Takte wiederholen, und das Thema mit dem 24. Takt als oberstem Hauptschwerpunkt auf der Tonika der Haupttonart endet. Der zweite (eigentlich zweite und dritte) Teil wird nach Schumanns Forderung wiederholt, dagegen im Variationswerk von Brahms nicht. Dem Satzbau nach herrscht die dreiteilige Liedform A B A. Die Zäsuren folgen den weiblichen oder männlichen Schlüssen.

In der ersten Variation ist die rhythmisch-metrische Anordnung des Themas 7, 8, 8, 1 genau beibehalten. Das Thema liegt, zunächst unverändert, im Baß, nur im 14. Takt ist der Quintenschritt in einen Septimenschritt übersteigert, wie solches auch in den anderen Variationen gelegentlich geschieht. Vom 17. Takt bis zum Schluß sind die melodisch rhythmischen Bestandteile des Themas nur hier und da angedeutet; im 17. bis 18. Takt im Baß, im 19. bis 20. Takt und im 23. bis 24. Takt im Tenor.

Die zweite Variation ist im $\frac{9}{8}$-Takt notiert, doch stehen alle ihre Taktstriche falsch, da der wahre metrische Schwerpunkt jedes Taktes (der auftaktig zu empfindenden Rhythmik entsprechend) immer auf dem 7. Achtel des notierten $\frac{9}{8}$-Taktes liegt! Eine hier unbedingt erforderliche Richtigstellung müßte also entweder in einer Versetzung der Taktstriche an diese Stelle oder in Verwandlung der Notation in Dreiachteltakt geschehen, wobei die so entstehenden Dreitaktgruppen durch stärkere Großtaktstriche anzudeuten wären. Die leicht hüpfende Baßstimme läßt mehrere Beziehungen durchschimmern. Einerseits ist sie aus der Baßgrundlage des Hauptthemas heraus entwickelt, aber in einer so selbständig wirkenden Form, daß man sie als basso ostinato und Gegenthema empfindet. Auch ist ihre Ähnlichkeit im Rhythmus mit der 5. Variation von Schumanns Op. 5 (Impromptus über ein Thema von Clara Wieck) wohl kaum als zufällig zu erachten. Endlich bildet der typische fallende Quartenschritt in der Baßführung der beiden ersten Albumblätter von Schumann (Op. 99 Nr. 4 und 5) eine Ähnlichkeit,

welche für Brahms vielleicht der Grund war, auch die darauf ruhenden Themen in nähere Beziehung zueinander und zum Thema von Clara Wieck zu bringen (siehe 9. Variation).

Die dritte Variation bringt das Hauptthema in der Altlage, die allerdings teilweise, ja vorwiegend, zuunterst liegt, gelegentlich aber auch als mittlere, ja sogar als oberste Stimme auftritt. Während die erste Variation im Gesamteindruck an ein Violoncellsolo erinnert, denkt man bei der dritten eher an ein Bratschensolo. Die rhythmischen Verhältnisse der dritten Variation sind genau wie bei der ersten und beim Thema. Melodisch und harmonisch ist es von der Mitte an etwas abgeändert.

Die vierte Variation ist eine (mit einem auftaktigen Vorsatzachtel beginnende) schöne abgerundete Kantilene, welche das Thema mit Hilfe von Wechselnoten variiert und auch den erwähnten fallenden Quartenschritt anzubringen sucht, sowie ungarische Schlußformen verwendet. Die lautenartige, leicht zupfende Begleitung ist aus der Tonwiederholung beim Anfang des Themas entwickelt. — Die Metrik ist wieder wie beim Hauptthema.

In der fünften Variation ist die erwähnte Tonwiederholung als Hauptprinzip durchgeführt. Das Thema ist sonst nur stellenweise angedeutet, der Terzenschritt beim Anfang des zweiten Teils ist nach unten umgewendet und führt zu tiefliegenden Bassforzatis. Der Verlauf im ganzen ist phantasieartig frei. Der metrische Aufbau ist ganz unregelmäßig, indem er folgendeTaktgruppen aufweist: 3 Takte auftaktig, dann 7, 4, 3, 4, 5, 7, 4, 4, endlich 2 Takte Schluß. Die Zäsuren lassen nirgends einen Zweifel betreffs ihrer Lage aufkommen.

Die sechste Variation trägt einen aufgeregten Charakter wilder Entschlossenheit. Ihm entsprechend ist der fallende Quartenschritt hier in einen jäh und trotzig auffahrenden umgewandelt. Die entsprechend veränderte Melodik läßt dennoch die Führung des Themas erkennen. Der metrische Aufbau ist: $3\frac{1}{6}$ Takt auftaktig, dann 4, 5, 2, 5, 5, 2.

Die siebente Variation ist ein Musterbeispiel echt Brahmsscher Eigenart, mit wenigen tonalen Andeutungen viel musikalischen Inhalt auszudrücken und nach dem Beispiel Beethovens genial zu höheren Werten umzuwandeln. Äußerlich eine Kette von Stoßseufzern, vereinen diese sich in ihren Beziehungen und durch ihren Aufbau doch zu einer geschlossenen Entwicklung von ergreifender Wirkung. Die dem Anfang des Themas entnommene Tonwiederholung spielt auch hier wieder eine bedeutsame Rolle. Das Vorbild Mendelssohns scheint bei dieser Formgestaltung anregend gewesen zu sein. Da die Taktart vom anfänglichen c nach $\frac{3}{4}$ umspringt, kann man die Takte nicht gut als gleichgeordnete Einheiten ansehen und daher nicht zahlenmäßig einen „Großtakt" durch metrische Gruppen angeben, zumal auch am Schluß wieder zweiteiliger Takt herrscht.

Jetzt beginnt der kunstvollste und inhaltsschwerste Teil des Werkes.

Die achte Variation ist ein Kanon in der unteren Doppeloktave, welcher sowohl dem Auge wie dem Ohr leicht völlig entgehen könnte. Dem Auge, weil die nachahmende Stimme weder durch Tenutowerte noch durch Akzentzeichen jenem auffällig gemacht ist. Dem Ohr, weil die nachahmende Stimme über dem Grundbaß der Harmonie liegt und ohne deutliches Hervorheben leicht von den Obertönen der tiefen Baßsaiten sowie von der Harmonie so weit gedeckt wird, daß sie gegenüber der führenden Hauptstimme nicht als selbständige und imitierende Stimme akustisch wahrgenommen und psychisch gewürdigt werden kann. Dazu kommt, daß diese Nachahmung in ihren Einzeltönen immer auf ganz leichten Taktteilen einsetzt, also synkopisch nachschlägt! Ihr Hervorheben erfordert daher große Aufmerksamkeit und technische Beherrschung, wenn nicht an die Stelle einer tonal und rhythmisch klar deklamierten Stimmführung nur ein Klangnebel treten soll, der jene allerdings automatisch, aber ungenügend, andeuten würde. Doch das würde einem unvorbereiteten Zuhörer kaum so weit zum Bewußtsein kommen, wie es zum bewußten Verfolgen der Stimmen eines Kanons musikalisch erforderlich ist. Denn physiologisches Hören ist noch kein geistiges! Es könnte vielmehr geschehen, daß nur eine Solokantilene mit schöner harmonischer Begleitung musikalisch erlebt wird! — Der Kanon ist ganz streng durchgeführt, nur ist im 14. Takt das letzte Achtel aus harmonischen Rücksichten fis statt e (wie zwei Takte vorher), und die letzten beiden Takte weisen Dur statt Moll auf (wie ja bei solchen Schlüssen üblich!). Der metrische Aufbau ist trotz der imitatorischen

Verschlingung der Stimmen in der Hauptsache wie beim Thema, da die anfangende zugleich die psychologisch führende ist und daher ein Kompromiß zu ihren Gunsten stattfindet; nur der Schluß besteht (des Auslaufens der Nachahmung wegen) aus drei Takten statt aus einem beim Thema. Also: 7 Takte auftaktig, dann 8, 8, 3.

Die neunte Variation ist (wie schon gelegentlich der zweiten erwähnt wurde) von Brahms zu einer Huldigung für Schumann gestaltet worden, indem er, die fallende Baßquarte als gemeinsame Grundlage betrachtend, Schumanns zweites Albumblatt (Op. 99, Nr. 5) durch geringe Änderungen zu einer Variation des ersten Albumblattes machte, die aber infolge ihrer großen Ähnlichkeit mit Schumanns Original fast wie ein bloßes Zitat wirkt. Sie steht wie dieses im $\frac{2}{4}$-Takt und hat auch die gleiche falsche Taktstrichsetzung erhalten. Denn der metrische Schwerpunkt liegt natürlich immer auf dem durch den neuen Baßton sich bildenden Synkopenvorhalt! Während nun Schumanns Albumblatt mit einem Sextenschritt (von der Dominante zur Mediante in H-Moll) beginnt, transponiert Brahms dasselbe erstens in die Tonart (Fis-Moll) des Variationenthemas, zweitens erweitert er den Sexten- zum Oktavschritt, um den stufenweisen Abstieg von der Dominante aus beginnen zu können. — Der metrische Aufbau ist (nachdem die Taktart in $\frac{2}{8}$ halbiert wurde, denn $\frac{2}{4}$ ist wegen der ungeraden Achtelgruppen nicht durchführbar) folgender: 3 Takte auftaktig, dann 4, 8, 4, 5, 3, 4, 4, 5, 2.

Die zehnte Variation ist wieder besonders kunstvoll. Hier ist aus der Baßstimme des Themas durch geringe Änderung eine neue Kantilene gebildet, welche ihrerseits wieder durch Gegenbewegung im Baß kontrapunktiert ist (Spiegelkontrapunkt). Statt einer gleichbleibenden Wiederholung ist dasselbe darauf etwas frei in Gegenbewegung nachgeahmt (Spiegelkanon). Es ist wohl auch hier wieder kaum ein sich nur aus Rücksichten der Stimmführung ergebender Zufall, daß sich im 11. Takt die Stimmen kreuzen; es dürfte vielmehr symbolisch bedeutsame Absicht sein. Nachdem auch die Fortsetzung zunächst wieder als Spiegelkontrapunkt und sodann zugleich auch als Spiegelkanon aus dem Verlauf von Baßstimme und Thema entwickelt wird, ist gegen den Schluß obendrein auch noch das Thema von Clara Wieck als Mittelstimme eingewoben. Bemerkenswert ist auch die Art, wie dies geschieht. Die Stimmung, welche sich vom glückstrahlenden D-Dur schmerzlich resignierend zum trüben H-Moll gewendet hatte, kehrt mit dem Eintritt des Zitats beseligt in die Haupttonart zurück. Es ist, als ob der schwärmerische Meister (man lese hierzu seinen Briefwechsel mit Clara Schumann) damit andeuten wollte, wie der bloße Gedanke an die verehrte und geliebte Künstlerin und Freundin alle Wolken des Unmuts augenblicklich verscheuche! — Der metrische Aufbau ist wie beim Thema.

Daß die Stimmung des Komponisten oft trübe und unruhig war, ja sich zu leidenschaftlicher Sehnsucht und heftigem Aufwallen steigerte, könnte man aus den folgenden vier Variationen entnehmen, selbst wenn im Briefwechsel ein Zeugnis dafür fehlte. Doch erkennen wir in den jetzt folgenden Variationen den beredten Ausdruck seiner brieflichen Andeutungen über seine Beziehungen zu Clara.
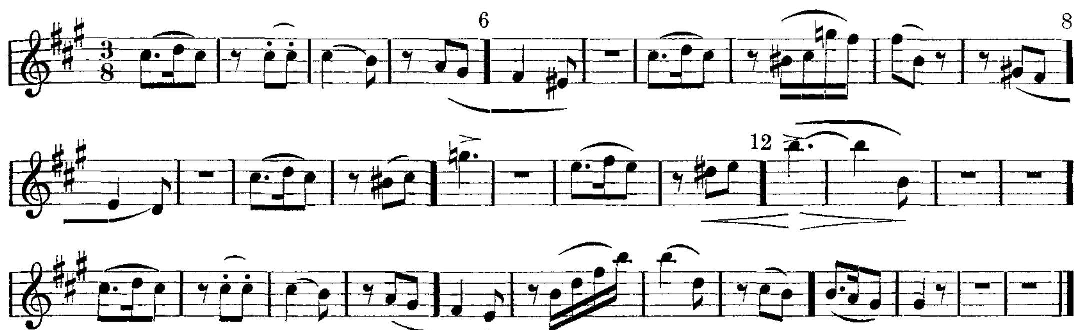
Die elfte Variation weicht in jeder Hinsicht weit vom Thema ab. Die Tonart ist G-Dur, das aber mit einem zur nächsten Variation überleitenden Halbschluß auf der Dominante von Fis-Moll wie mit einer bangen Frage ausklingt. Überhaupt ist der Charakter der ganzen Variation ein schmerzlich ungewisser und qualvoll sich windender. Die nur $\frac{4}{16}$ umfassenden Takte sind folgendermaßen metrisch gruppiert: 2 Takte auftaktig, dann 3, 3, 4, 3, 3, 3, 5, 1.

In der zwölften Variation steigert sich die fieberhafte Unruhe der vorigen zur offenbaren Heftigkeit, die wiederholt von rhythmischen Stockungen und harmonischen Schwankungen und Rückungen unterbrochen ist. Unwillkürlich sucht man nach außermusikalischen Seelenvorgängen als den wahrhaft treibenden Kräften dieser echt romantischen, persönlich erlebten Musik. Auch hier dürfte die Taktstrichsetzung und am Schluß die ganze Notation in metrischer Hinsicht meistens nicht dem wahren Empfinden des Meisters entsprechen. Der Vortragende wird sich zu überlegen haben, wie er besonders den heftig zum Endpresto eilenden Schluß sich innerlich so zurechtlegen kann, daß er die Stimmung aus innerster Überzeugung erschöpfend zum dramatischen Ausdruck bringt. Bis zu diesem Schluß sind die metrischen Gruppen von
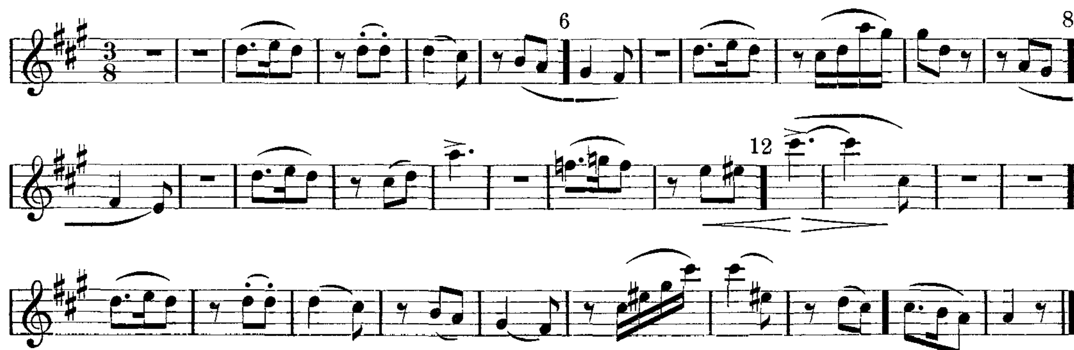
(umgeändert) $\frac{3}{8}$-Takten: $3\frac{1}{4}$ Takte auftaktig, dann 4, 3, 4, 3, 4, 4, 4, 3, dann fermatenartiges Verweilen, darauf Stringendo e Crescendo zum wilden Fortissimo.

Auch die dreizehnte Variation hat vorwiegend falsche Taktstrichsetzung, die nur in der Mitte und am Schluß von der richtigen abgelöst wird. Nachdem die notierten Takte wieder zu $\frac{3}{8}$ halbiert sind, ergibt sich ihre metrische Gruppierung zu folgenden Großtakten: 3 Takte auftaktig, dann 4, 6, 3, 4, 5, 4, 6, 3, 2. (Die mit 6 bezeichnete metrische Gruppe soll stets 3 × 2, nie 2 × 3 bedeuten!)
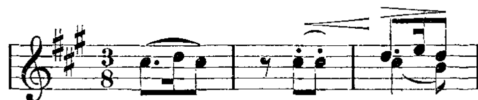
Die vierzehnte Variation bringt einen Kanon in der oberen Sekunde, dessen Stimmführung infolge der nachbarlichen Durchwindung der beiden öfter auch noch durch Pausen unterbrochenen melodischen Linien nur zu leicht falsch gedeutet werden kann. Das Thema ist hier zu folgendem „Dux" umgebildet:



Ihn beantwortet im Abstande von zwei Takten folgender „Comes":



Treten nun bei der Ausführung beide zusammen, so wird der Zuhörer infolge des Mangels unterschiedlicher Klangfarben beim Klavier das einsetzende d^2 des Comes als Fortsetzung des dicht vorhergehenden cis^2 des Dux auffassen, also einen Sekundschritt einunddderselben Stimme hören, woran auch der Vorhalt mit seiner Auflösung nichts ändern kann; also:



Das kann der verständnisvolle und überlegende Klavierkünstler nur dadurch zu verhindern suchen, daß er zwar den zielstrebig erreichten Vorhalt, durch schwellende Tonwiederholung vorbereitet, sanft-ausdrucksvoll betont, den gleichzeitig mit d^2 einsetzenden Comes aber zunächst recht zart behandelt! Auch darf der Einsatz d^2 e^2 d^2 ja nicht als gesteigerte Sequenz von cis^2 d^2 cis^2 aufzufassen sein, sondern der fünfte Takt muß als das gemeinsame erste Ziel der beiden gleichgeordneten Stimmen erkennbar werden! — Die rhythmische Gruppenbildung

jeder einzelnen Kanonstimme ist von sechstaktigem Umfang, aber in metrischer Hinsicht mit vier zielstrebigen Takten beginnend und mit zwei abtaktigen endend (Pausentakt eingeschlossen); also steigend-fallende Perioden! Da sich nun die beiden Stimmen in kanonischer Nachahmung vereinigen, haben sie nur die Zweitaktigkeit gemeinsam. Eine großzügigere Zusammenfassung kann nur durch beiderseitigen Kompromiß geschehen! Dabei muß allerdings im allgemeinen der Grundsatz aus psychologischen Ursachen als schwerer wiegend erachtet werden, daß in der Priorität des Dux auch ein stärkeres Fesseln der Aufmerksamkeit begründet liegt, und daher beim gefühlsmäßigen Erwägen der Schwerebeziehungen der unvermeidliche Kompromiß mehr zugunsten des Dux als des Comes entschieden wird, wenn nicht besondere Gründe dabei mitwirken. So ist der 21. Takt infolge des Erreichens des Dominantseptakkords vor der Reprise zweifellos ein metrischer Schwerpunkt ersten Ranges, der ja auch mit dem einzigen *sf* der Variation versehen ist! Gerade dieser Hauptschwerpunkt wird nun allerdings nicht vom Dux, sondern vom Comes erreicht; ein Zeichen, daß nicht ein starres Prinzip, sondern das lebendige Empfinden das letzte Wort bei der Entscheidung zu sprechen hat! Auch am Ende des Kanons liegt der Hauptschwerpunkt nicht auf dem vorletzten Takt des abtaktigen Schlusses der Duxstimme (die ja auf der zweiten Stufe der Tonart endet), sondern auf dem tonischen Schluß des vorletzten Taktes überhaupt, wo also der Comes ausläuft! So ergibt sich aus reiflicher gefühlsmäßiger Erwägung als für beide Stimmen im Verein geltend der metrische Aufbau: 4 Takte auftaktig, dann 6, 4, 6, 6, 6, 2 Takte.

Die fünfzehnte Variation ist wiederum ein Kanon, diesmal in der zwei Oktaven tiefer liegenden Untersexte; ein Stück von berückendem Wohlklang edelster Sättigung bei abgeklärter Seelenruhe. Er bringt keine besondere, jedenfalls keine eben noch nicht behandelte Problematik und ist auch relativ leichter vorzutragen, vorausgesetzt freilich, daß man die Stimmführung wohl überschaut und bei beherrschtem Anschlag einen möglichst geschickten Gebrauch vom rechten Pedal macht. — Der metrische Aufbau ist dem des Themas sehr ähnlich bei herrschendem $\frac{6}{4}$-Takt: 7 Takte auftaktig, dann 8, 8, 3 Takte. Die letzten beiden Takte leiten in die letzte Variation hinüber.

Die sechzehnte Variation ist wieder in Fis geschrieben, während die vorige enharmonisch in Ges-Dur verwandelt war; das ist für die autosuggestive Vorstellung und Empfindung des feinfühligen Spielers nicht gleichgültig, obgleich der gleiche Klang aus dem Flügel strömt! Diese Schlußvariation ist wie schon die siebente so recht charakteristisch für die bekannte Verschlossenheit und auch musikalische Wortkargheit von Brahms, die ihn dem Menschen Robert Schuman ebenso ähnlich macht, wie es ihn von der musikalischen Redseligkeit Mendelssohns und der bravourösen Frische Webers unterscheidet: Eigentlich nur eine kürzeste Ausdrucksform der Baßführung, über der nur stellenweise verschwiegenste Andeutungen der Hauptbestandteile der Harmonik und Melodik, von beredten Pausen unterbrochen, verstreut auftreten. Ein heimlicher Seelenaustausch, welcher dem grellen Podiumlicht widerstrebt. Symbolischer Ausdruck der Scheu edelster Seelen, nicht wirklich auszusprechen, was unausgesprochen dennoch, ja tiefer und reiner erfühlt und um so besser verstanden wird.

Einige Worte über die Beurteilung neugearteter Musik

Von Heinrich Zöllner, Freiburg i. B.

Ein ganz besonderes ist es, was uns ältere Musiker oft abhält, das Interessante und Schöne, was sicherlich auch die moderne Musik enthält, rückhaltslos anzuerkennen. Das ist: sich einer Meinung zu bekennen mit Leuten, die wir nur als urteils- und kenntnislos anzusehen vermögen. Mit Phraseuren, mit Mitläufern einer jeden Meinung, die unter der Flagge: Neu! in die Arena der Welt tritt. Also in geschlossener Phalanx mit Leuten dieses Schlages stehen zu sollen, das ist es, was uns erfahreneren Künstlern geradezu als Erniedrigung unsrer eignen Person er-

scheint. Dgl. minderwertige Personen werden aber auch von den strebenden modernen Könnern nicht bloß mit duldsamer Miene als Sturmböcke für ihren eventuellen kommenden Kampf und Sieg angesehen, sondern es wird ihnen — traurige Charakterlosigkeit selbst bedeutenderer Menschen — auch noch geschmeichelt! Man mißt selbst ihren meist ganz töricht abgegebenen Urteilen eine gewisse Wichtigkeit bei. Und diese dadurch aufgeblasenen Parteileute merken durchaus nicht die Unredlichkeit der ihnen aus egoistischen Gründen gemachten Schmeicheleien — sie bilden sich ein, daß das wenigstens zum Teil bare Münze sei. Und wenn sie dann genug traurigen Mut zusammengelesen haben, so greifen sie zur Feder — und dann tritt die Phalanx dieser Pfuscher als kompakte Masse von streitbaren Genossen für die Ausbreitung neuer, ihnen im Grunde ganz gleichgiltiger oder unverständlicher Ideen in den Zeitungen auf.

Ist es dann ein Wunder, wenn sich die Künstler, denen die Schwierigkeit der künstlerischen Materie gerade in diesen modernen Musikerzeugnissen voll ins Bewußtsein getreten ist, scheuen, an demselben Strange wie der Pfuscher ziehen zu sollen? Daß dies schließlich immer mehr oder weniger in der Musikgeschichte der Fall war, das will einem nicht in den Kopf hinein. Man errötet höchst ungern vor sich selbst — und das ist allerdings ein Fall zum Erröten. Daß man so ohne Weiteres, wie es jene Ignoranten tun, alles was einem ein jugendlich drängender, oft überspannter, oft sich selbst ganz unklarer, oft sogar nicht einmal sonderlich talentierter Geist vorsetzt, anerkennen, ja womöglich preisen sollte, das kann ja von einem redlichen Menschen nicht erwartet und verlangt werden. Aber wenn er nur einen Zweifel äußert, so heißt es, wie es oft wohl bei neuen Religionssekten geschehen mag: er hat den Geist des neuen Glaubens (hier: der neuen Zeit) noch nicht gefaßt.

Und die Sturmböcke blinzeln ihren geistigen Führern ironisch zu: seht mal, der mit seinem alten — ach wie veralteten! — Namen hat wohl einen kleinen Teil unsrer neuen Ideen so halbwegs gefaßt — das Ganze, das Volle, das Wichtigste kann man seinem verkalkten Gehirn nicht mehr zumuten! Ich erinnere mich da manchmal einer kleinen Geschichte, die ich einst als Mitglied der Schlaraffia in der russischen Universitätsstadt Dorpat selbst erlebte. Dort war — wer weiß wie und durch was es geschah — ein russischer Kaufmann in die Schlaraffia aufgenommen worden. Obwohl von Natur geistig durchaus nicht begabt, war man ihm doch gewogen geworden wegen der geradezu monumentalen Gewissenhaftigkeit, mit der er allen durch das Zeremoniell befohlenen Vorschriften nachkam, obgleich die Mehrzahl später begriff, daß der Herr eigentlich „fehl am Orte" war. Aber ein begeisterterer Schlaraffe hatte nie existiert — die Oberschlaraffen benutzten ihn zu allerlei Diensten, und obwohl sie sicherlich erkannten, daß er von dem Geiste der Ironie, welche den Hauptinhalt aller schlaraffischen Begriffe bildet, keine Ahnung hatte, so fühlte er sich doch als „wohlassortiertes" Mitglied dieser Genossenschaft. Aber das beste war, daß dieser Unglücksmann (obwohl ein höchst gläubiger Anhänger der orthodoxen russischen Kirche) anfing, an all den Klimbim der Schlaraffia wirklich zu glauben! Der Uhu (eine Eule, welche als Sinnbild der Weisheit auf einem Altar im „Sippungszimmer" steht) fing an, für ihn ein Wesen von wirklicher Göttlichkeit, gewissermaßen eine Art von persönlichem Gotte zu werden — seine tiefen Verneigungen vor dem Bilde des Athenevogels waren keine ironisch-theatralischen mehr, wie sie eben der Schauspieler vor seinen Theatergöttern zu machen pflegt — nein, ein fanatischer Glaube an all diese durch den Geist der schlaraffischen Ironie hervorgezauberten Wesen begann in seiner Seele Wurzel zu schlagen. Voll Eifersucht beobachtete er, ob jeder Eintretende auch die Zeremonie mit dem nötigen Ernst und der ihm geboten erscheinenden Feierlichkeit vollführte! Kurz: Der Mann war der Sache ungefähr so verfallen, wie etwa ein geistloser Kopf sich einer neuen Religionsgemeinschaft mit Haut und Haar verschreibt. Er fängt an, einer Sache einen durchaus neuen und von den Stiftern oder Erfindern nie gewollten Sinn zu verleihen, bloß weil er den wirklichen Sinn nie zu fassen vermag. — Kurz: Weil er eben ein Dummkopf ist.

Und zu dieser Kategorie von Leuten, wie eben mein russischer Kaufmann gegenüber den Symbolen der Schlaraffia, scheint mir auch die Hauptmasse der Anhänger, der Durch-Dünn-und-Dick-Geher für die moderne Musik zu gehören. Von Natur schon unfähig, einer Sache klar und einigermaßen kritisch ins Auge zu sehen, dann meist ohne irgendwelche Vorkenntnisse von

Belang, retten sie sich auf die Insel der wirklichen Unmöglichkeit, sich über eine Musik — sei sie so hoch- oder so tiefstehend wie sie wolle — mit Worten klar ausdrücken zu können. Daß Klatschen und Begeisterttun nicht das geringste beweisen, das weiß wohl ein jeder. Aber im allgemeinen ist es verpönt, dem Nächsten ins Gesicht zu sehen und ihm zuzurufen: Lügen Sie doch nicht so schamlos! Denn wer kann einem Menschen ins Herz sehen? Und vielleicht meint ers doch redlich auf seine Art!

Aber das ist es ja: auf seine Art! Man schämt sich nun einmal, mit einer Hammelherde spazieren zu gehen, auch wenn man die Aussicht hat, auf einen vielleicht ganz interessanten Punkt bei diesem Spaziergang zu gelangen.

Man kennt es ja aus politischen Versammlungen — dieses Hineinfallen auf Stichworte! Die Hammelherde blökt vor Entzücken! Wenn nur der Leithammel seinen Kriegsruf recht anziehend vorgeblökt hat!

Mit schmunzelndem Behagen erinnere ich mich einer Szene in der Freiburger Universität, wo vor einigen Jahren im musikwissenschaftlichen Institut vor den Studenten (auch andre waren zugegen) ein Holzbläserquartett gespielt wurde. Dieses Stück von Hindemith ist das Possierlichste, Keckste und gleichzeitig Mißtönendste, was bis dahin den menschlichen Ohren geboten wurde. Aber es ist für den musikalischen Menschen auch von einer unwiderstehlichen Komik — man denkt unwillkürlich an das berühmte Ständchen der Bremer Stadtmusikanten im Grimmschen Märchen — oder an das köstliche Bild von Spitzweg — Esel, Hahn und die übrigen Tierchen überbieten sich in ihren Kunstleistungen. Da sah ich — höchlichst amüsiert — um mich: und siehe da, die jungen Leute, die Köpfe in die Hände gestützt, schienen sich unendliche Mühe zu geben, mit todernsten Gesichtern dieser „geistvollen" Musik auf ihren Irrpfaden zu folgen. Da sagte ich mir: gebt alle Hoffnung auf! Das ist ja nicht der Esel, der da oben musiziert — nein, die da hier unten zuhören — das sind die Esel! Die merken ja gar nicht, was dieser pfiffige Schalk Hindemith für Eulenspiegeleien vormacht. Und — obgleich ich gar nicht so mitleidig von Natur bin: Da fing mir doch an unsre Jugend ein bißchen leid zu tun! Aber woran liegt es? Was bringt eine solche gänzlich von allem Geiste des Witzes und der Ironie verlassene Gedankeneinstellung zuwege? — Das ist kurz gesagt: daß auch ernstgemeinte Musik oft nicht viel anders klingt. Es ist der Fluch der Kakophonie gemeinhin, daß das Unterscheidungsvermögen für den vom Komponisten gewollten Charakter eines Musikstückes sich außerordentlich verringert. Es gehört eine viel größere musikalische Vorbildung dazu, als sie etwa unsre Jugend durchschnittlich besitzt, um auch nur einigermaßen den Irrpfaden der modernen Musik zu folgen. In Scheußlichkeiten exzellieren ist ja so kinderleicht! Und daß sich viele unserer jungen Musiker einreden: nur, wenn du durch besonders gräßliche Klangzusammenstellung auffallen wirst, hast du auf eine „Anerkennung deiner Bedeutung" zu rechnen — diese echt amerikanische Bluffansicht macht vielen die Kunstentwicklung mit ernstem Auge verfolgenden Künstlern diese Richtung unsympathisch.

Neu sein — was wohl ist schöner, als dies Bestreben? Was natürlicher? Was der Jugend gemäßer? Und sei es auch, daß es hart auf hart gehe! — Aber eine tüchtige Kernnatur muß durch alles eventuell den Fuß straucheln machende Dickicht und Unkraut hindurchleuchten! Sonst ist es eben nichts als verächtlicher Bluff! — Diesen aber von dem echten zu unterscheiden, das ist so schwer! — Und diese Schwierigkeiten machen sich eben so manche schwächliche Erfinder zunutze, um als etwas zu scheinen, was sie im Entferntesten nicht sind. Sie wissen: dahinten sitzen ein paar Reihen gänzlich urteilsloser Köpfe, die alles geduldig hinnehmen, was dem Parteigötzen ein ersprießliches Opfer scheint. Die selbst „wider besseres Wissen und Gewissen" in die in allen Konzertsälen erlaubte Claqueurtrompete stoßen.

Und wenn nun jetzt dann und wann in einem ähnlichen Falle sich eine Opposition zum Wort gemeldet hat, so ist dies eben weiter nichts als eine, in der Form vielleicht nicht allzuhöfliche, aber im Grunde recht verständliche Äußerung einer künstlerischen Willensmeinung. „Haust du meinen Juden, so hau ich deinen Juden!" Hast du mich zwanzig oder mehr Minuten lang gepiesackt, so erlaube gefälligst, daß ich mich nach landesüblicher und hier einzig möglicher Art dafür bedanke!

Eine Studie zur Stilentwicklung des frühen Schubert-Liedes

Von Hans Holländer Wien (Schluß)

Der „1. Versuch" stellt sich, wie schon kurz erwähnt, als ein entschieden reiferes Stück dar als Nr. 2. Trotz der auffälligen Beschränkung, die sich Schubert hier in den Tonmalereien des Klavierparts auferlegt, verzichtet er doch nicht darauf, die 12 Glockenschläge der Mitternacht (vgl. Strophe 1) besonders zu illustrieren und die betreffenden Akkorde mit 1, 2, 3 bis 12 zu bezeichnen. Es weist nun eine Anzahl mehr oder minder bedeutsamer Momente auf einen nahen Zusammenhang dieses Fragments mit der vollständigen 3. Bearbeitung unseres Liedes hin. Zunächst entscheidet sich Schubert in Nr. 1 für den flüssigeren $^6/_8$-Rhythmus, der auch in Nr. 3 festgehalten ist. Die Deklamation, die in Nr. 1 infolge der Dehnungen in den ersten Takthälften noch schleppend wirkt, erhält in Nr. 3 durch die Reduktion auf die Hälfte ihres ursprünglichen Wertes ihren natürlichen Fluß (vgl. hierzu das Beispiel I):

Beispiel IV.

Die bret - ter - ne Kam - mer der To - ten er - bebt, wenn zwölf - mal der
Ham - mer die Mit - ter - nacht hebt.

Neben diese rhythmische Verwandtschaft tritt aber noch eine melodische Beziehung zwischen der endgültigen Fassung und dem „1. Versuch", welche geeignet ist, Nr. 1 geradezu als Vorstudie zu Nr. 3 erscheinen zu lassen. In Nr. 1 ist die Strophe 5 mit folgender Melodie komponiert:

Beispiel V.

a a
Wir gau - keln und scher - zen hin - ab und em - por, hin - ab und em - por.

Die Umkehrung dieses charakteristischen Dreiklangs- bzw. Septakkordaufstiegs findet sich schon in Strophe 2 der gleichen Fassung bei den Worten „Wir luftigen Schweber"
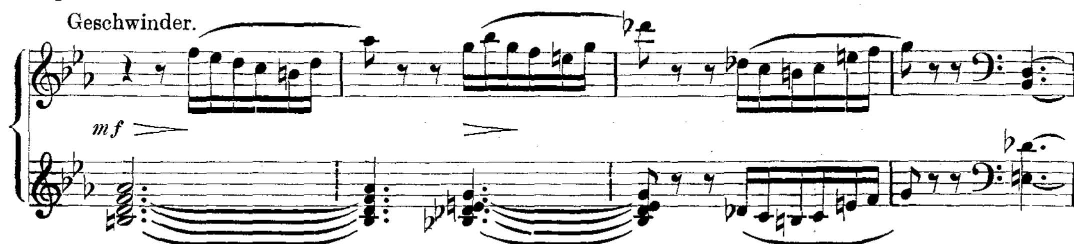
Beispiel VI.

b
Rasch tanzen um Grä - ber und mor - sches Ge - bein die luf - ti - gen Schweber den sau - sen - den Reihn

und es ist ohne weiteres klar, daß dieses auf- und absteigende Akkordmotiv als tonmalerische Charakterisierung der „luftigen Schweber" mit ihrem „Gaukeln und Scherzen hinab und empor" gedacht ist. In der 3. Fassung hat nun Schubert aus der Synthese der Motive a (Bsp. V) und b (Bsp. VI) den charakteristischen Vordersatz für die den Strophen 1, 2, 5, 6, 7 zugrundeliegende Melodie gewonnen (vgl. das Bsp. IV). Er hat also die Neukomposition musikalisch auf die Strophen 2 und 5 eingestellt, hat auf die Illustration der übrigen Details verzichtet und einzig und allein das Spiel der „luftigen Schweber" dem endgültigen Liede tonmalerisch zugrundegelegt.

In diesem Verfahren liegt bereits der Ansatz zu Schuberts späterem konzentrierten Strophenliedstil: Zugrundelegung eines charakteristischen Textvorgangs in der Begleitung (der jedoch nicht immer aus der ersten Textstrophe genommen sein muß, sondern sehr oft dem Inhalt einer späteren Strophe entspricht) und deren innige Verbindung mit der das Gefühlselement ausdrückenden Singstimme. Dieser Stil erfährt in den Jahren 1815 und 1816 seine reichste Ausbildung und kennzeichnet die Mittelperiode von Schuberts Liedschaffen, die, wie gesagt, im Zeichen des einfachen Strophenliedes steht. In der 3. Fassung des „Geistertanz" ist diese Stilreinheit noch nicht erreicht. Das Lied ist eine Durchkomposition, in der als ein Überbleibsel der alten Kantatenanlage in Strophe 3 und 4 Rezitative auftreten. Den übrigen Strophen liegt die bereits angeführte, aus der Tonmalerei für das „Gaukeln und Scherzen hinab und empor" gewonnene Strophenmelodie zugrunde, die nach Art des späteren sogenannten „variierten Strophenliedes" gelegentliche Modifikationen erfährt. Zwischen die beiden Rezitativstrophen schiebt Schubert die einzige in diesem Liede noch bestehende Detailmalerei ein, ein kurzes Zwischenspiel, das auf den Beginn der Strophe 4 „Die Raben entflattern der wüsten Abtei" Bezug nimmt:

Beispiel VII.



Bezüglich der Chronologie der beiden Entwürfe wird man im Hinblick auf das bisher Gesagte in Nr. 2 den tatsächlichen ersten Versuch zu erblicken haben, wohingegen sich Nr. 1 bereits als ein stilistisch weit fortgeschrittenes Stück erweist, das aus gewichtigen Gründen als die Vorstufe zu Nr. 3 anzusehen ist.

Entwicklungsgeschichtlich sind die 3 „Geistertanz"-Vertonungen insoferne bedeutsam, als sie über die Schaffensweise und über die sich aus ihr ergebende Stilwandlung des jungen Schubert wichtige Aufschlüsse geben: Allmähliche Emanzipation vom musikalischen Detail, welches in den ersten Werken jedwede Einheitlichkeit ausschließt und Fortschreiten zu einer zusammenfassenden, auf ein charakteristisches Textmotiv eingestellten Anlage, die des weiteren im einfachen Strophenliede gipfelt. Fällt bei den ersten Liedern bezüglich der Textwahl das Bevorzugen dramatisch-bewegter, balladenmäßiger, vor allem aber bilderreicher Gedichte auf — die Hauptdichter dieser Jahre sind denn auch Schiller und Matthison —, so greift der bereits auf feinere psychische Wirkungen ausgehende Tondichter um das Jahr 1815/16 zur wunderbar verinnerlichten Lyrik Goethes, in deren Zeichen diese erste Hochblüte Schubertschen Liedschaffens steht.

Unsere kleine Musikantenwelt

Eine Jeremiade von Willy v. Moellendorff

Das eben ist das Unglück unsrer kleinen Welt:
Daß jeder Stümper sich für einen Meister hält;
Daß jeder Meister viel zu spät erkannt wird,
Und jeder Neuerer zunächst — — — verbrannt wird!
Daß Künstlichkeit zu oft mit Kunst verwechselt wird,
Und überhaupt zu viel herumgedrechselt wird,



Mozartbüste

von Professor Felix Pfeiffer, Leipzig



Jugendbildnis von Clara Wieck

Daß jedes Meisterwerk zuletzt zu Tod gehetzt wird,
Längst Totes uns als springlebendig vorgesetzt wird.
Daß „man“ sich bläht mit seiner „Einstellung“ zur „Kunst“,
Wo „man“ in Wahrheit nur was weiß von „Box- und Ringkampf-Dunst“.
Daß alle Welt ethisch-ästhetisch faselt
Und garnicht weiß, wovon sie denn nur quasselt.
Daß nunmehr wissenschaftlich-streng begründet worden,
Was offenbarungsgleich uns einst verkündet worden.
Daß nur noch gilt, was vorm Verstand besteht,
Wenn auch der ganze Nimbus dabei flöten geht.
Daß dem Verstand erscheint so sehr bekaulich,
Was unserm „Ohren-Magen“, ach! ganz unverdaulich.
Daß neue Worte mehr als neue Taten gelten,
Wo wirklich neue Taten schon so selten.
Daß man als schön allein entgegennimmt,
Was doch bei Licht besehn nichts als verstimmt!
Daß überall bloß das, was linear ist,
Für das gehalten wird, was wahr ist.
Daß dabei aber niemand sich ganz klar ist,
Was denn nun eigentlich echt-linear ist,
Doch jeder Schuster schwört bei Pfriem und Ahle:
Der wahre Kontrapunkt, das sei — — — das Atonale!
Daß man von Melodie kaum mehr hört sprechen,
Seit man vor lauter Sachlichkeit sich mußte brechen!
Daß vielerlei Gestank, wo nichts als Sumpf ist,
Nur Kitsch auf ewig bei der Masse Trumpf ist.
Daß es statt Lehrern nur noch „Pädagogen“ gibt,
Und daher jedes Kind schon „nach Methode“ übt;
Daß dann in fünf Millionen Kursen „fort“-gebildet wird,
Was sich in Bildung überhaupt noch nie verirrt.
Daß die Kritik so selten ihrem Amt gewachsen,
Und ihr Geschreibe meistens nichts als Faxen.
Daß, was als Nahrung wir längst nicht mehr missen,
Man heute streng-historisch soll genießen,
Daß alte Mumien, die schon längst versteinten,
„Auf neu geweicht“ uns beim „Souper“ vereinten,
Und so der Mensch voll Ur-Prometheus-Feuer
Herabgewürdigt wird zum ew'gen Wiederkäuer.
Daß Oratoriensängerinnen meist halbnackt nur singen,
Wo Akrobaten tadellos befrackt nur springen.
Daß ein Kamel heut wirklich geht durchs Nadelöhr,
Wo der Mechanisierung huldigt jedes Lausegöhr.
Daß man schon nicht mehr weiß, was fett, was mager,
Denn jeder Überschund gilt ja als „Schlager!“
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
— —

Nur eins bei alledem ist höchst erfreulich,
Wenn's auszusprechen mir vom Bau auch greulich:
Daß man des vielen Schreibgeschimpfes längst schon überdrüssig,
Und so auch dieser „Schrieb“ hier — — — glattweg überflüssig!

Mein Weg zur praktischen Harmonie

Von Willy Renner, Frankfurt a. M.

Diese Zeilen sollen nur eine Einführung zu meinem Buche sein und meinen Berliner Vortrag, besonders die Ausführungen meines Schülers C. Kesselschläger, ergänzen.

Der Vortrag begann mit einer Klarlegung des Begriffes der praktischen Harmonie, die ich auch diesen Ausführungen voranstellen möchte.

Was ist eigentlich unter praktischer Harmonie zu verstehen?

Verlangt Harmonie allgemeinhin übereinstimmendes Innenleben im Einklang mit dem Universum, so verlangt die praktische noch dazu, dieselbe in harmonischer Form zum Ausdruck zu bringen.

Der praktischen Harmonie in der Musik entspräche demnach, einen musikalischen Gedanken durch fortlaufende harmonische Bewegungen auf einem Instrument zum Ausdruck zu bringen, die, wieder eine Einheit in sich, das Wesen der Musik bilden müssen.

Gelingt es, diese Harmonie des künstlerischen Gedankens und der Bewegung zu finden, also zur unmittelbaren Übertragung auf das Instrument zu bringen, so wäre tatsächlich eine praktische Harmonie geleistet. Welcher Weg eingeschlagen werden muß, um zu ihr zu gelangen, das hatte in unserer Zeit Frederic Clark erkannt. Er wählte dazu ein Instrument, das harmonische Bewegungen in vollendeter Weise zuließ, das Klavier.

Das Klavier ist also lediglich ein Ausdrucksmittel, vermittels dessen Bewegungen in Klang umgesetzt werden. Diese Bewegungen müssen gleichartig — harmonisch (übereinstimmend) mit dem Wesen des Gedanklichen sein, um dasselbe ausdrücken zu können, und müssen gleichzeitig dem Bau des Instrumentes Rechnung tragen. Der Sinn des Satzes deckt sich durchaus mit dem Ausspruche Liszts: Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik des Klaviers.

Dieser Ausspruch klingt so selbstverständlich, daß man nicht glauben möchte, daß nur ein Mensch nach Liszt versucht hat, auf dieser Grundlage die Lehre eines künstlerischen Klavierspiels zu entwickeln, Liszts Schüler Clark.

Er zeigt in seiner Lehre dieses künstlerischen Klavierspiels den Weg zum Höchsten, zum Schöpferischen im Menschen und gibt dadurch zugleich eines der glücklichsten Ausdrucksmittel zur Offenbarung des Schöpferischen, der praktischen Harmonie, die nur ein Neuschaffen, ein Produzieren in ihrem Sinne kennt, also das Schöpferische im Künstler, sei es in eigenen oder übernommenen Formen, durch harmonische, dem Geist, dem Wesen der Musik verwandte fortlaufende Bewegungen, unmittelbar zum Ausdruck bringt.

Daraus ergibt sich, daß diese Lehre freilich nichts mit den bestehenden Methoden gemein hat: sie beziehen sich wohl auf Clark, mußten aber ganz falsche, den Clarkschen Ansichten widersprechende Schlüsse daraus ziehen, weil sie den Grundgedanken, die praktische Harmonie, das Wichtigste seines ganzen Werkes, außer acht ließen.

Die Methoden beschäftigen sich wohl mit den Spielbewegungen, die aber aus der Mechanik des Klaviers und nicht aus dem Geiste der Musikform entwickelt sind. Die so entstehenden Bewegungen entsprechen niemals einer Harmonie mit dem Gedanklichen. Sie sind, weil ihm wesensfremd, nicht in Einheit mit dem Gedanken zu bringen. Sie haben mehr oder weniger Teilchen daraus entnommen, Bewegungen, um sie für ihre Methode zu verwerten in dem guten Glauben, es besser als Clark zu machen. Diese Zerstückelung schlägt aber der Clarkschen Idee ins Gesicht: sie zerstört den Einheitsgedanken. Die Clark-Lisztschen Anschauungen stimmen eben nur dann, wenn sie in einheitlicher Verbindung mit dem harmonischen Denken, für die sie geschaffen wurden, verstanden werden. Sie sind Ausdrucksmittel für harmonisches Denken, keine Technik für sich.

Meine Arbeit war in erster Linie dem Bestreben gewidmet, Clarks Idee in eindeutiger, ver

ständlicher Form darzustellen, außerdem soll sie aber auch Clark, diesen so unglaublich verkannten, mißverstandenen großen Menschen zu der ihm im Leben versagten Anerkennung verhelfen.

Übersicht über den Inhalt des Buches.

Wie aus Vorstehendem hervorgeht, verlangt künstlerisches Klavierspiel musikalisches Formdenken und harmonische Bewegungen in einer Einheit. Um dieses Ziel zu erreichen, bleibt nur die eine Möglichkeit, beides gleichzeitig zu entwickeln. In der Hauptsache geschieht dies durch bewußte harmonische Bewegungen, die über ein harmonisches Bewegungsdenken zum gleichartigen musikalischen Formdenken führen. Hat ein Mensch musikalisches Formdenken, d. h. ist er z. B. kompositorisch veranlagt, so wird es ihm nicht schwer fallen, sich die harmonische Bewegungsform anzueignen. Da die Bewegungen genau ausgeführt werden müssen, war es unumgänglich notwendig, einen umfassenden anatomischen Teil dem Buche voranzustellen, zumal die Anwendung des Spielapparates in seiner Gesamtheit besondere Berücksichtigung der Atmung verlangt.

Band I, der im Laufe des Jahres erscheinen wird, enthält:

Einführung in die praktische Harmonie.

Anatomischer Teil, dem sich Atemübungen anschließen. Hier beginnt der eigentliche Lehrgang. Er gliedert sich in Übungen:

a) zur Beherrschung der Spielfläche, ohne Einwirkung auf dieselbe,

b) in Übertragungsstudien.

Mit der Verbindung beider Bewegungen beginnt einfaches Formspiel im bereits erwähnten Sinne. Der erste Band findet mit Formspielstudien schwierigen Grades seinen Abschluß.

Im zweiten Bande tritt, neben der Weiterführung dieser Studien, eine Harmonielehre hinzu, die, aus demselben Einheitsgedanken entwickelt, auf Riemann fußt. Die Studien führen zum Formspielen von Motiven, Halbsätzen, Sätzen, Perioden usw. und schließlich zum Formspielen ganzer Stücke, mit Beispielen aus Bach: Wohltemperiertes Klavier, und Etuden von Chopin.

Zum Schluß dieser Abhandlung seien noch einige Ergebnisse aus der Lehrpraxis angeführt. Bei allen Schülern setzte schon nach Erlernung der einfachsten Bewegungsformen eine starke Entwicklung in technischer wie geistiger Hinsicht ein. Das Gedächtnis stärkte sich in außerordentlicher Weise, selbst bei mäßig veranlagten; auch wurde der Wille durch das Impuls-Geben (schließlich ist der Impuls die Grundlage des Willens) erheblich gestärkt und die Arbeitslust gefördert.

Wenn dieser Weg zur Entwicklung des Schöpferischen, zum Höchsten im Menschen, dieses Mal nicht wieder verkannt wird, so ist die Arbeit des Verfassers mehr als reichlich belohnt.

Mehr als alle Worte wird aber dem Studierenden die Auswirkung der Lehre die Gewißheit geben, daß er seinem Ziele näher kommt.

Paul Stefans Franz Schubert[1])

Von Paul Dietzsch, Leipzig

Das Bild eines Künstlers pflegt sich im Zeitenwandel zu ändern. Als ich vor 35 Jahren Schubert zu spielen anfing und ihn, neben Beethoven, zu weichlich fand, sagte mein Klavierlehrer gewissermaßen entschuldigend: „Er war eben eigentlich Liederkomponist!“ Wer es nicht schon

[1]) Anmerkung der Schriftleitung: Obwohl wir über das Schubertbuch von P. Stefan (erschienen im Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser Verlag, Berlin) bereits im letzten Novemberheft eine — kurze — Besprechung gebracht haben, möchten wir diese eingehende und, wie man sofort merken wird, aus innerstem Antrieb geschriebene von Paul Dietzsch unsern Lesern keineswegs vorenthalten. Einesteils, weil derartige, aus einem reifen Menschentum herauswachsende und in diesem Sinn rein menschlich gehaltene Besprechungen heute ganz selten geworden sind, und weiterhin, weil Stefans an breite Kreise sich wendendes und auch in solche gelangtes Buch eine derartige Ausführlichkeit verdient sowie auch verlangt.

wußte, erfährt es aus dem Buche von Stefan, daß dieser Liederkomponist keineswegs im Liede seine eigentliche Lebensaufgabe sah. Wie er von der Instrumentalmusik seinen Ausgang nahm, so war ihm das Liedschaffen nur Durchgangsstadium auf dem Wege zur großen Sinfonie.

Wie betrachtet der Verfasser unsern Schubert? Urteilt er aus künstlerisch-geistigen oder musikalisch-technischen Gesichtspunkten? Er wählt seinen Stand inmitten beider Extreme, mit einiger Hinneigung zum ersten. Gern begrüßt man Musikbücher, die, entgegen den toten theoretischen Abhandlungen, die goldenen Tonträume wie mit grauen Spinnweben überziehen, der freieren, künstlerischen, poetischen Auffassung zu ihrem Rechte verhelfen. Wenn Jean Paul im „Titan" sagt: „Nun hob sich die ewige Ouvertüre zu Mozarts Don Juan wie ein unsichtbares Geisterreich langsam und groß in die Lüfte" —, so hat er uns den Zauber des Werks weit mächtiger souffliert als es der feinsten technischen Zergliederung möglich wäre[2]). In gleicher Weise hat auch Bartsch in seinem Schubertroman mit einzelnen Gedankenblitzen tief in den Urgrund der Schubertschen Seele hinabgeleuchtet, während viele Musikschriftsteller, die über Schubert schrieben, hoffnungslos an der äußeren Schale kleben blieben, ohne Mut und Kraft, zum Kerne vorzudringen. So hoch will es Stefan allerdings nicht treiben; er bleibt, wie er in dem (etwas umständlichen) Prolog des Buches betont, an der Schwelle der Dichtung stehen. Er, der geborene Mähre, gewordene Wiener, wollte das österreichische Buch über Schubert schreiben, und er hat es geschrieben. In einem unbeschwerten, lässig graziösen Stil, voll Ahnung und Andeutung, voll allerhand mystischen Spuks, der zwischen den Zeilen sein Wesen treibt, Gegenpol der Prosa eines H. v. Kleist. Kehrseite dieser Vorzüge: eine etwas molluskenhafte Weichheit. Dem Verfasser wäre ein stärkeres philosophisches Rückgrat zu wünschen.

Vorausgeschickt wird eine ungemein lebendige, fesselnde Schilderung des damaligen Wien, — auch der Größte bleibt ja schließlich Produkt seiner Umwelt. Nicht zu vergessen die Schilderung der Landschaft, die für Dichterseelen so bedeutsam ist. Spiegelt sich doch die liebliche Romantik der schwäbischen Natur bei den schwäbischen Dichtern ebenso, wie die großen Reiseeindrücke eines Byron sich in dessen Werken spiegeln. Hat doch das ewige Meer selbst einem Heine eine Größe gegeben, die ihm die Natur nicht gab. „Diese Hügel, Weinberge, Wälder, traulichen Rastplätze, Blicke auf Strom, Ebene, ferne Berge, nachts auf die erleuchtete Stadt zu Füßen, das ist die rechte Wiener Landschaft — ein paar Takte aus jedem noch so pathetischen, noch so sehr welt-allgemeinen Werk unsers Schubert zaubern sie herauf."

Besonders dankenswert erscheint, daß der Verfasser sich nicht auf Vergleichungen einläßt, jenes Parallelisieren und gewissenhafte Abwägen der Verdienste, das Franz Brendel und Hugo Riemann zu einem wahren Kultus erhoben. Schubert wird ganz überwiegend für sich allein betrachtet, nur sein geistiges Verhältnis zu Beethoven erfährt genauere Prüfung. Leider ist es deutsche Art, immer erst die Genehmigung des Intellekts einzuholen, bevor man seinem Instinkt zu folgen wagt. Mir schwärmte einmal jemand vom Zauber Schumannscher Lieder vor. Plötzlich unterbrach er sich mit der Versicherung, daß doch fraglos Schubert im Liede der erste Platz gebühre; — dann erst, nachdem dies richtiggestellt, erlaubte er seinem Herzen, weiterzuströmen.

Nicht minder dankenswert erscheint, daß aller Superlativismus vermieden wird. Obwohl er nahe genug gelegen hätte! Trotz der Riesenzahl der Schubertschen Werke ist die Zahl der unantastbaren Meisterwerke erstaunlich hoch, und gerade die Häufigkeit des Gelingens ist einer der untrüglichsten Gradmesser für die Ranghöhe eines Geistes. Es wird auch nicht weiter untersucht, wie groß Schubert noch hätte werden können. Die C-Dur-Sinfonie scheint noch Unendliches zu versprechen. Dennoch ist es durchaus denkbar, daß ein Mensch, der sich mit solcher Vehemenz entwickelte und verschwendete, mit 31 Jahren schon auf seinem Gipfel stand, und der Schluß (Oskar Bie), daß Schubert der größte Komponist des Jahrhunderts geworden wäre, erscheint voreilig. Man stelle sich vor, daß R. Schumann auf dem Gipfel seiner Kraft, etwa nach Vollendung der Peri, entrückt wurde. Wer hätte entscheiden können, ob die Linie seiner Entwicklung, die bis dahin nach oben ging, diese Richtung beibehalten hätte, ob sie sich auf gleicher Höhe fortbewegt oder abwärts geneigt hätte? Der eine erklimmt die Höhe

[2]) Eines schließt in ihrem Wert das andere nicht aus. (Die Schriftltg.)

früher, der andere später, je nach der Beschaffenheit des Talents und der größeren oder geringeren Gunst der Verhältnisse. Daß Schuberts Produktionskraft in den letzten Lebensjahren eine gewaltige Steigerung erfuhr, bietet keine Gewähr, daß diese Steigerung angedauert hätte. Ebensowenig wie bei Weber. Freilich hier ein Alter von 39, dort gar nur von 31 Jahren! Aber Mendelssohn war noch nicht 17, als er die Sommernachtstraum-Ouvertüre schrieb, — und wo blieb die Steigerung? Diese Ouvertüre ist als Werk eines Sechzehnjährigen ohne Beispiel; wäre sie sein Schwanengesang geworden, so hätte man daraus mit Leichtigkeit den größten Komponisten des Jahrhunderts ableiten können.

Schuberts Arbeitshast — „Wenn ich mit einem Werke fertig bin, fange ich immer gleich ein anderes an!" —: welcher Gegensatz zu der ruhig abwartenden, wie aus dem Vorgefühl einer langen Lebensfrist quellenden Art eines Goethe! Hier findet Stefan ein besonders schönes Wort: „Jedes schaffende Leben fließt wohl in dem Rhythmus seiner Dauer. Unbewußt verströmt sich ein Frühlingsmensch in größter Heftigkeit, läßt sich, wem lange Wirksamkeit gegeben sein wird, noch Zeit".

Was die Besprechung der einzelnen Werke betrifft, so scheint es, als hätte der Verfasser sich mehr auf Hauptwerke konzentrieren, weniger an Nebenwerke verzetteln sollen. Dahms in seiner Schumann-Biographie begeht den gleichen Fehler: er hat den Ehrgeiz, die Schumannschen Werke möglichst vollständig anzuführen und über jedes etwas zu sagen, obwohl er über manches wirklich nichts zu sagen hat. Wenn Stefan bei Besprechung der Winterreise vom „Wirtshaus" nichts weiter sagt als „es ist der Totenacker" —, so ist dem Verständnis des Liedes schwerlich aufgeholfen. Freilich mag seine Tragik anders empfinden, wer z. B. in einer tabakverqualmten Wirtsstube nächtlich am Klavier sitzt, den Leuten musikalischen Gassendreck an den Kopf wirft, und an das „kühle Wirtshaus" denkt, „das müde Wandrer ladet", ... der auch „matt zum Niedersinken", auch „tödlich schwer verletzt" ... und den sie doch abweist, die „unbarmherzige Schenke"!

Wenn von dem Liede „Du bist die Ruh" gesagt wird, es sei „eine jener Eingebungen, die mehr sind, als selbst Musik": ist damit wirklich etwas gesagt? — Lieber manches überspringen, als es mit nichtssagenden Bemerkungen zudecken! Die Charakteristik des D-Moll-Quartetts — (was soll die gleichgültige Zwischenbemerkung „außerordentlich bekannt"?) —, eines Werkes, dessen ungeheure Dämonie Alfred Heuß in seinen „Kammermusikabenden" viel tiefer erfaßt hat, wird manchen enttäuschen; ebenso der Reflex, den die Schmerz-Wunderwelt der „Winterreise" erfährt. Von der „Letzten Hoffnung" heißt es: „Diese Zeichnung und meisterliche Tonmalerei des fallenden Blattes in dem Motiv unablässigen Tropfens." Als das Wesentliche des Liedes erscheint mir aber nicht jenes Motiv, sondern die Vertonung der letzten Verszeile, die einen der größten Momente in aller Musik darstellt. „Wein' auf meiner Hoffnung Grab" ... Es klingt wie das letzte Röcheln eines im Todeskampfe zuckenden Herzens. Stefan geht darüber hinweg. Daß er den Schwerpunkt des „Schwanengesangs" in die Heinelieder verlegt, dürfte nicht leicht auf Widerspruch stoßen, eher die Würdigung des Dichters Heine, dessen angeblich „völlig Umstürzlerisches" eine genauere Kenntnis der romantischen Lyrik (Brentano, Eichendorff) auf das richtige Maß zurückführt. „Am Meer" wird als „ewiges Lied" restituiert, nachdem Heuberger es als „genialsten musikalischen Schmarrn" diskreditiert hatte. Etwas zu hoch scheint mir der Verfasser die letzten Klaviersonaten zu werten. Richtiger scheint mir Schumanns Urteil, der sie nicht in die erste Klasse der Schubertschen Kompositionen zählt und besonders den Mangel des bei Schubert sonst so charakteristischen Glanzes der Erfindung hervorhebt. Er glaubt, daß sie auf dem Krankenlager entstanden sind; und in der Tat ist etwas Schwächliches, Kränkliches darin bemerkbar; besonders erinnern die Schlußsätze an Schumanns Wort von der „Satire auf den Pleyel-Wanhalschen Schlafmützenstil", das er vom Finale einer anderen Schubert-Sonate (D-Dur) gebraucht. Und dem tief ins Astrale, Kosmische eintauchenden Andante der B-Dur-Sonate geschieht entschieden zu nahe, wenn man es mit dem Adagio der C-Moll-Sonate zusammen nennt!

Von ganz besonderem Reiz ist das Studium der Tagebuchnotizen Schuberts. Hier sehen wir den „dumm vor sich hin schreibenden Schulmeister und Heurigentrinker" mit Lebensproblemen

beschäftigt. Hier findet das Dunkel-Dämonische, Todesnahe seiner Musik manchen Widerhall. Einige Proben: „Die Welt gleicht einer Schaubühne, wo jeder Mensch seine Rolle spielt . . . Ein schlechter Theater-Regisseur, welcher seinen Individuen solche Rollen gibt, die sie nicht zu spielen imstande sind". Damit rührt er an eine der tiefsten Menschheitswunden: das Mißverhältnis zwischen der innern Bestimmung und der äußeren Lage eines Menschen. Wie manchen hat die Natur zum Polichinell erschaffen, den das Schicksal mit Gewalt zum Jeremias umdichten will! Nicht immer glückt diese Poeterei so wie bei Heine, der, wäre er gestorben, bevor er in seine Matratzengruft versank, die Welt ohne Wissen gelassen hätte, zu welcher Leidensgröße seine Poesie sich erheben konnte. Andrerseits fehlte einem Mendelssohn vielleicht nur ein tragisches Schicksal, um seiner Musik die Ausdrucksgewalt des Schmerzes zu geben, die den Hörer mitleidlos zerschmettert.

Auch einem Schubert hatte die Natur mehr Kraft zur Freude gegeben, als ihm vom Schicksal zu betätigen vergönnt war. Stefan sagt hierüber, und wir lesen es erschüttert: „Er liebt sein Unglück, weil er sich Glück nicht mehr vorstellen kann. Und er wäre doch so leicht glücklich geworden . . ." So groß ist das Liebesbedürfnis des Menschen, daß er, wenn ihn das Glück nicht lieben will, sich sogar in sein Unglück verliebt! Wie der Gefangene auf Chillon sogar seine Ketten liebgewann, so daß er seufzte, als er sich in Freiheit sah!

Hierher paßt eine Stelle aus einem Brief an Schober: „Was sollten wir auch mit dem Glück anfangen, da Unglück noch das einzige Reiz ist, der uns übrigbleibt. „Schubert wußte, daß Leiden Offenbarung ist, daß es den schlafenden und — den schaffenden Gott in uns erweckt. Was soll das Gejammer über Schicksalsschläge? Dem Weisen sind sie willkommen, er weiß, daß ihn des Schicksals Faust nur trifft, um durch Zerreißen irdischer Bande höhere Kräfte in ihm freizumachen. Dann wieder im Tagebuch: „Meine Erzeugnisse sind durch den Verstand für Musik und durch meinen Schmerz vorhanden; jene, welche der Schmerz allein erzeugt hat, scheinen am wenigsten die Welt zu erfreuen." Rät doch Hebbel dem Dichter, der nicht nur sich allein gefallen möchte: nur zu singen, wenn die Lust ihn treibt. Oft ist ein Schmerzlied gleich einer Lazarusklapper, die jede Hörerschaft verscheucht und den armen Schmerzenssänger wie einen Misselsüchtigen zur Einsamkeit verdammt. Das sollte auch er empfinden, der arme Schullehrerssohn aus Vorstadt-Wien, dessen Seele inmitten engster Alltagswirklichkeit in Unendlichkeitsschauern vibrierte! Was mag er gelitten haben, im Gefühl seines Wertes, — denn das besaß er in hohem Grade! Vielleicht tröstete auch ihn, was Hermann Löns in die Worte faßt: Sehnsuchtsmenschen wie wir, Lauscher auf das Ewige, die müssen sich bescheiden und dürfen froh sein, bleiben sie nicht ganz neben dem Leben liegen.

Ich will, dem guten Beispiele des Verfassers folgend, sein Werk nicht mit andern Schubert-Biographien vergleichen. Ein Register der besprochenen Werke mit Angabe der Seitenzahlen wäre dem Buche zu wünschen. Es bleibt vielleicht einer Neuauflage vorbehalten, — auch die wäre ihm zu wünschen. Es ist im übrigen wie neu erschienene Bücher zu sein pflegen: elegant ausgestattet, reich und geschmackvoll illustriert, — in jedem Betracht auf der Zeithöhe.

Wenn meine Charakteristik des Buches auch den Eindruck hinterlassen mag, als ob der Verfasser von musikalischer Fachsimpelei hinlänglich weit entfernt sei, so dürfte doch manchem sein Standpunkt zu niedrig, seine Haltung zu ephemer erscheinen. Wer in sich den Hunger nach Erkenntnis fühlt, nach Erfassung des Weltganzen, des Lebens in seinen weitesten Beziehungen und Verzweigungen, wer aus dem Wolkenkuckucksheim der Metaphysik auf irdisches Geschehen herunterlächelt: dem fällt es schwer, sich auf einen winzigen Weltausschnitt zu konzentrieren. Und solch ein winziger Ausschnitt bleibt doch trotz allem unser Schubert . . . Jemand wurde gefragt, warum er nicht mehr über Musik schreibe. Die Antwort lautete: Weil ich mich gewöhnt habe, alles in seinem Verhältnis zum Weltganzen zu betrachten. Schuberts Doppelgänger, ein unerhörtes Moment in der Musik, was ist er in Einstellung zum Weltall? Was läßt sich über ein Stäubchen sagen?

Solche Einstellung kann mancherlei zur Folge haben; z. B. dies, daß die Besprechung eines Buches seinem Erscheinen beträchtlich nachhinkt.

Zur Idealbildung der Wachstumsjahre

Von K. Schurzmann, Berlin

Die seelischen Nöte des Entwicklungsalters stellen dem Jugendbildner eine Aufgabe weittragendster Bedeutung; ist es ja doch für die künftige Generation mitbestimmend, wie die Jugendlichen ihre Entwicklungsjahre überwinden. Jeder, der mit heranwachsender Jugend erzieherisch beschäftigt ist, kennt die geistigen Gleichgewichtsstörungen der Altersstufen zwischen 10 und 20 Jahren. Wir können diese Grenze gar nicht weit genug stecken, da die Schwankungen in der Gemütsverfassung dem Eintritt der Pubertät weit vorauseilen und lang und tief nachwirken.

Trotzdem die moderne Pädagogik die Notwendigkeit einer Ablenkung ins Geistige der mit ihrer körperlichen Entwicklung Beschäftigten klar erkannt hat, sind die Bestrebungen und Ergebnisse bisher unzureichend. Es ist die Frage, was für Mittel sich für eine derartige Ablenkung überhaupt eignen und wie eine Idealbildung im Jugendlichen zu fördern ist. Alles, was als Unterhaltungsstoff geboten wird, kann diesem Zweck nicht dienen. Die tätige Mitarbeit ist die erste Voraussetzung, einen Menschen von sich selber abzulenken. An dem Aufbau seines inneren Ideals muß also der Heranwachsende selbst mit Hand anlegen, und er wird das mit um so größerem Eifer tun, je mehr es dem Erzieher gelingt, den in jedem jungen Menschen vorhandenen Funken Ideal anzufachen. Die Besonderheit des Jugendlichen wird über den geeigneten Stoff aus dem Bereich von Literatur, Kunst und Technik entscheiden; hier sind die geistigen Äquivalente zu suchen, die die Idealbildung ermöglichen und fördern, und die dem Sturm und Drang körperlicher Entwicklung ein wirksames Gegengewicht bieten.

„Nur durch große Gegenstände, die die Seele ganz erfüllen, kann der sexuellen Not eine Schutzwehr entgegengesetzt werden. Die Seele selbst erzeugt diese Schutzwehr in der echten Erotik, die am sichersten vor dem Hinabsinken in das Gemeine behütet." So Spranger in seiner „Psychologie des Jugendalters", und er weist einen praktischen Weg, indem er fortfährt: „Die Alten haben die ethisierende Wirkung der Musik erkannt, die wir heute in der Erziehung kaum noch verwenden." Von der Bedeutung der Musik in diesem Zusammenhang soll hier die Rede sein; selbstverständlich kommt sie nicht als einziges Mittel zur Idealbildung in Frage, diese Zeilen möchten vielmehr pädagogische Vertreter anderer Sondergebiete dazu anregen, in diesem Sinne bildend zu wirken.

Sprangers Vorwurf gegen die Vernachlässigung der Musik als Erziehungsmittel wird manchen in Erstaunen setzen, der die Bevorzugung der Musik im Unterrichtsplan der modernen Schule kennt. Tatsächlich sind wir da in den letzten zehn Jahren einen bedeutenden Schritt vorwärts gekommen. (So rosig sieht's nun allerdings bei weitem nicht aus. Die Schriftltg.) Musik gilt heute als Hauptprüfungsfach und kann bei hervorragenden Leistungen als Ausgleich bei Versetzungen und im Abitur herangezogen werden. Wenn es trotzdem bisher nicht gelungen ist, die Allgemeinheit einem künstlerischen Ideal näherzubringen, so hat das seinen Hauptgrund darin, daß bei den großen Klassen im Musikunterricht von einer persönlichen Einwirkung kaum die Rede sein kann. Wenige vorzüglich Begabte folgen den Anweisungen des Lehrers, während die Mehrzahl noch immer leer dabei ausgeht. Schon die unterschiedliche musikalische Vorbildung der Schüler verhindert eine Zusammenarbeit.

In dieser Richtung im idealen Sinne zu wirken, bleibt meines Erachtens dem Privatmusikunterricht vorbehalten.

Wenn Leo Kestenberg mit seiner Behauptung recht hat, daß in jedem normalen Kinde so viel musikalische Anlagen vorhanden sind, die bei geeigneter Behandlung zu verständnisvollem Musikgenuß führen müssen, so dürften wir in der eigenartigsten aller Künste tatsächlich ein Mittel zur Idealbildung gefunden haben. Es ist in unserer Zeit der Mechanisierung der Musik nicht zu verwundern, daß sie als Erziehungsmittel immer mehr in den Hintergrund tritt auch in Kreisen, auf denen die wirtschaftliche Not unserer Zeit nicht lastet. Das Mühelose, durch Rundfunk und Grammophon den Bedarf an Hausmusik zu decken, läßt vielen Eltern den Privat-

Musikunterricht überflüssig erscheinen. Dabei wird übersehen, daß verständnisvolles Musikhören einer Vorbildung bedarf, wie denn jedes Kunstgenießen eine innere, aktive Mitarbeit erfordert.

Wir betrachten, was die Musik der heranwachsenden Jugend zu bieten hat. Im Gegensatz zu den unbedingt zu fordernden Schulkenntnissen überlasse man es einer verständnisvollen Führung im Musikunterricht, ohne Zwang im Jugendlichen den Wunsch zu wecken, auf künstlerischem Gebiet etwas zu erreichen. Auf mechanischem Wege ist hier nichts zu erwarten; schon der Anfangsunterricht, der zu unrecht oft mangelhaft gebildeten Lehrpersonen anvertraut wird, muß sich vor jeder Einförmigkeit hüten. Gerade der Anfang und die Einführung entscheidet oft über Sein oder Nichtsein in musikalischer Beziehung. Das Kennenlernen der Noten und Taktzeichen, die technische Vorbildung und manuelle Ausbildung bieten dem verständnisvollen Lehrer Gelegenheit, künstlerisch bildend vorzuarbeiten. Die Einführung in das Tonleitersystem, die Beziehungen der Intervalle, die Bedeutung der Harmonie — alles das sind Dinge, die durchaus nicht schulmäßig erledigt zu werden brauchen, sondern immer neue Gelegenheit zu einer geistigen Gymnastik bieten können.

Das mit diesem Stoff heranwachsende Kind sammelt in sich einen Vorrat tönender Werte, der zur Schatzkammer werden muß, wenn sich ihm erst die Meisterwerke erschließen. Das dankbarste Instrument für den Musikliebhaber bleibt das Klavier. Schon für den Anfänger gibt es eine musikalisch wertvolle Literatur, die Polyphonie kleiner Bachscher Stücke, der Aufbau musikalischer Formen an leicht spielbaren Meisterwerken Mozarts und Beethovens, der Tanzrhythmus Schubertscher Tänze, alles wird das für geistige Anregung empfängliche Kind zur Idealbildung befähigen. Musikästhetische Studien an Hand Schubertscher Lieder und die Erklärung von Meisterwerken der Sinfonie- und Opernliteratur werden den Wunsch nach Konzert- und Opernbesuch fördern, der erst dann Erfolg verspricht, wenn der Jugendliche vorbereitet hingeht.

Wir wollen kein Publikum heranbilden, das sich gelangweilt auf teuren Plätzen herumdrückt, sondern ein junges Geschlecht, in dem die Sehnsucht nach künstlerischem Genießen lebt, eine Jugend, die Opfer zu bringen gewillt ist, sich von erspartem Gelde selbst einen einfachen Platz zu kaufen. Die nicht blasiert nach den Mängeln horcht, die vielmehr durchdrungen ist von dem beseligenden Bewußtsein, teilhaben zu dürfen an einem der vornehmsten Güter der Menschheit.

Ein so ausgerüsteter junger Musikbeflissener findet oder schafft sich Mitgenießende, und wie Rousseaus Emile Lesen zu lernen verlangte, weil sein verständnisvoller Lehrer den Wunsch in ihm zu wecken wußte, so wird der junge Musikenthusiast nicht eher ruhen, bis er selbst den Schatz des Klavierauszugs zu heben versteht. Er wird mit Eifer sich im Vom-Blatt-Spielen üben, er wird Aufschluß über die Zusammensetzung des Orchesters verlangen und in die Geheimnisse der Partitur eindringen. Eine so geschulte Generation wird trotz Rundfunk und Grammophon wieder Hausmusik als Quelle seelischer Bereicherung im Familienleben pflegen.

Helfen wir unserer Jugend zur Idealbildung in der Kunst, helfen wir ihr, um mit einem wundervollen Wort Sprangers zu schließen, „am Aufbau der ganzen Seele, am Aufbau des Ideals und des Ethos“.

Der Aufbau und die künstlerische Pionierarbeit der Sinfonieorchester in Nordamerika

Nach genauen Aufzeichnungen von Konzertmeister Georg Schmidt in Schweinfurt

Die Tatsache, daß das Bestehen großer Orchester in Amerika vor allem durch die ungemeine Opferfreudigkeit und Kunstliebe nicht nur der ersten Gesellschaftskreise, sondern auch des Gesamtpublikums gesichert ist, erregt sowohl Erstaunen wie Bewunderung. Ich selbst kam während meiner langjährigen Tätigkeit als Violaspieler im Philadelphia-Orchester — früher

aus 95, jetzt 110 Mitgliedern bestehend — in viele musikliebende Zirkel, sowohl deutsche wie auch amerikanische, ebenso in Vereine und Privatklubs. Ich hatte selbst ein eigenes Streichquartett, mit dem ich besonders an den Sonntagen — unser Sinfonieorchester war an solchen vollkommen dienstfrei — in den besten Kreisen Soiréen veranstaltete; außerdem wurde auch ich bald als Lehrer bekannt. Von der Kunstbegeisterung der gebildeten Gesellschaftskreise war ich überrascht und oft Zeuge des Opfersinns für ideale Kunstzwecke. Hierüber einiges in Deutschland immer noch zu wenig Bekannte.

Bei jedem Sinfonieorchester besteht ein aus 40—50 musikfreudigen Großkapitalisten gebildeter Direktorialrat, der darauf bedacht ist, die sichere geschäftliche Grundlage wie auch das künstlerische Ansehen der Orchesterorganisation zu begründen und aufrecht zu erhalten, ebenso für strenge Disziplin zu sorgen. In gleicher Weise üben die ebenfalls durch einflußreiche Herren besetzten Posten des ersten, zweiten und Vizepräsidenten sowie der Sekretäre, Verwaltungsräte und Schatzmeister ihre Funktionen unentgeltlich in hochherziger Weise aus, nehmen pflichtgetreu an den Beratungen teil und versehen mustergültig ihre verantwortungsvollen Ämter während der ganzen Konzertzeit. Nur die zwei Manager und mehrere Bürobeamten empfangen Gehälter. Einige hundert Damen der tonangebenden Kreise bilden in fast allen Städten mit eigenem Sinfonieorchester Frauenausschüsse in den verschiedenen Stadtbezirken, verpflichten sich in erster Linie zu einem namhaften Geldbeitrag und sind unausgesetzt tätig, immer neue Abonnenten sowohl für die Sinfonie- als auch Studenten-, Volks- und Jugendkonzerte zu gewinnen, indem sie in Familien, Privatkreisen, wie bei allen gesellschaftlichen Ereignissen regste Werbearbeit leisten. Vor mir liegen die Verzeichnisse der Abonnenten, deren Anzahl in vielen Städten auf 5000, in Neuyork sogar über 8000 gestiegen ist.

Aber auch in den zahlreichen Provinzstädten, in denen die Sinfonieorchester jeden Winter gastieren, bildet sich stets ein großer Stamm von Abonnenten, welche die Konzerte ermöglichen und durch großzügigste Werbearbeit der Presse usw. gewonnen werden. Die wirklich kunstbegeisterten intelligenten Kreise lassen sich in keiner Weise beeinflussen durch die leider überall auf der Welt verbreitete Jazzmusik, die bekanntlich in keinerlei Beziehung zu der reinen und wahren Kunst steht. Mögen die weniger gebildeten Elemente dieser huldigen, so liefern die vielen, in der letzten Zeit schnell entstandenen Sinfonieorchester den besten Beweis der Musikliebe des Publikums. Daß jedes der großen Orchester jeden Vergleich mit den ersten europäischen aushält, ist bekannt und wird immer wieder von ersten europäischen Dirigenten bezeugt.

Ein paar Worte über die Gehälter, den Aufbau der Orchester usw. werden willkommen sein. Die durchschnittliche Zahl der Mitglieder beträgt 85—95, in einzelnen Orchestern, wie z. B. dem in Philadelphia und der Neuyorker Philharmonie sogar 110. Einige hervorragende Solisten, wie die ersten Konzertmeister, beziehen wöchentlich 250—280 Dollar und noch mehr, wenn sie zugleich den Dirigenten vertreten, die ersten Solocellisten und Harfenisten erhalten je nach Leistungen 200—220 Dollar, einige erste Holzbläser zwischen 150—160 Dollar, ebenso die Führer der einzelnen Streichergruppen wie die ersten Trompeter und Pauker. Doch sind die Gehälter in den einzelnen Orchestern verschieden, eine Ausnahmestellung haben die ersten Hornisten und ersten Oboer, die mitunter über 200 Dollar beziehen. Nehmen wir als Durchschnittsgehalt der Orchesterkünstler für die Woche 100 Dollar an, so entsteht bei einer Spielzeit für rund 30 Wochen eine gehörige Summe. Manche Orchester sind nur für 25—28 Wochen verpflichtet. Die Gehälter der ersten Dirigenten sind bekanntlich sehr hoch, z. B. erhält Toskanini in Neuyork 60000 Dollar, auch die zweiten Kapellmeister stehen sich gut.

Als Konzertmeister sind berühmt die Namen Professoren Willy Heß, Anton Witek, Leopold Kramer, Theodor Spiering, um nur einige anzuführen. Die Honorare der meisten Solisten von Weltruf für jedes Sinfoniekonzert — allerdings kommen in einigen nur Orchesterwerke zur Aufführung — sind gewaltig. Fritz Kreisler erhält für ein Auftreten 2000 Dollar, ebensoviel einige Gesangssterne, während andere Solisten immerhin, je nach Namen, 800, 1000—1200 Dollar erhalten. Hinzu treten noch die Kosten für die Konzertsaalmieten usw. Wenn nun zwar bei den teuren Logenplätzen und den meisten ausverkauften Sälen die Einnahmen sehr hoch sind — die

Riesensäle, wie die Carnegie-Hall in Neuyork fassen etwa 6000, andere 4000—5000 Personen —, so übersteigen doch mitunter die Unkosten die Einnahmen. Die Fehlbeträge werden in hochherziger Weise abwechselnd von einigen reichen Mäzenen gedeckt. In den Orchestern drüben sind bekanntlich Künstler aller Nationen vertreten und der Wettbewerb stieg alljährlich. In mehreren Orchestern sind jedoch laut Verzeichnissen immer noch viele deutsche Mitglieder tätig, außerdem Italiener, Russen, Franzosen, einige Holländer, Skandinavier und einheimische.

Die Tätigkeit der Orchester erstreckt sich nicht nur auf die betreffende Großstadt, sondern es werden jeden Winter längere oder kürzere Gastspielreisen in verschiedene Staaten Amerikas unternommen, die ebenfalls große Unkosten verursachen, vor allem die Tag- und Nachtfahrten in den eleganten Pullmann-Salon-Schlafwagen. Jedes Orchestermitglied erhält außer freier Reise täglich 7—8 Dollar, die Solisten und Dirigenten bedeutend mehr; die großen Konzertreisen dauern mitunter 5—6 Wochen, und überall erfordern die Saalmieten, Transporte der eisenbeschlagenen, schweren Koffer für die Instrumente gewaltige Ausgaben. Auf diese Weise sind drüben die großen Orchester die Pioniere der reinen Musikkultur und haben besonders auch für die deutsche Kunst segensreich gewirkt. Auch heutzutage sind berühmte deutsche Dirigenten äußerst angesehen, einige Namen seien genannt, wie Reiner, Stock, Alfred Hertz, Schneevoigt. Anschließend an obige Ausführungen verdienen auch die prächtigen Opernorchester rühmende Erwähnung, in erster Linie das der allseits bekannten Metropolitan-Opera in Neuyork, aber auch in Philadelphia, Chicago, Boston, neuerdings in San Francisco bestehen eigene Opernunternehmen, die größte Erfolge erzielen. 1929 wurde in Neuyork eine große deutsche Oper gegründet. Einige dieser Gesellschaften unternehmen nach Saisonschluß 4—6 wöchentliche Reisen, außerdem machen mehrere italienische Opernensembles alljährlich Reisen durch alle Staaten Amerikas. Im Durchschnitt sind ihre Leistungen zu vergleichen mit denen unserer Provinzopern, freilich sind — wie bei uns — manche Mißgriffe und Fehlschläge zu verzeichnen. Im ganzen haben etwa 2800 Sinfonie- und Opernmusiker während des Winters feste Anstellung, welche zumeist nach strengem Probespiel in genannte Orchester Aufnahme finden. Dieselben erhalten auch den Vorzug bei den Sommerengagements für die Kapellen in Seebädern und sonstigen Sommerfrischen. Viele Musiker schließen sich zusammen zu kleineren Ensembles, deren man oft vorzügliche in großen Hotels antrifft. Anfang Oktober beginnt wieder ihre künstlerische Tätigkeit in den 24 Sinfonieorchestern, von denen allein 7 in Neuyork — das deutsche Beethoven-Orchester wurde erst vor zwei Jahren gegründet — bestehen, die übrigen in Chicago, Philadelphia, Cincinnati, Detroit, Pittsburg, Boston, Milwaukee, San Francisco, Los Angeles, St. Louis, Winchester, Minneapolis, Cleveland, Rochester, Syracuse, Portland und Seattle. Zum Schluß sei nochmals betont, daß — nach vielen vorliegenden Sinfonie-Konzertprogrammen der letzten 10 Jahre — vor allem die deutschen Meisterwerke, in erster Linie die der Klassiker und Romantiker, weiterhin aber von Richard Strauß, den Siegeszug durch ganz Amerika hielten, sicher der beste Beweis des großen Kunstinteresses der amerikanischen Nation.

Berliner Musik

Von Adolf Diesterweg

Dem Grundsatz getreu, daß Neuheiten in einem Bericht über das Musikleben der neuerungssüchtigsten Stadt Deutschlands den Vorrang haben, sei zunächst der „Variationen nebst Rondo für Orchester" des begabten jungen Leipziger Komponisten Günter Raphael gedacht. Das Philharmonische Orchester setzte sich unter der Leitung Dr. Wilhelm Furtwänglers im letzten Philharmonischen Konzert mit vorbildlicher Hingabe für sie ein. Den Variationen liegt ein zartes Thema zugrunde, das in seiner schlichten Volkstümlichkeit sehr anziehend wirkt. Man ist heute schon froh, wenn ein junger Musiker es wagt, ein melodisch und harmonisch natürliches Thema zu schreiben, ohne den Satz durch Ingredienzen des modernistischen Zwangsbekenntnisses zu verunreinigen. Es war denn auch sehr hübsch, zu beobachten, wie die Mienen

der Zuhörer, die sich bei „Novitäten“ seit den infernalisch klingenden Orchestervariationen von Schönberg von vornherein auf die Tücken und Nackenschläge eines musikalischen Guerillakrieges einrichten, sich zusehends aufhellten. Die Variationen sind mit sicherer Hand gestaltet, leiden aber, vielfach auf den Ton der Burleske gestimmt, an einem Mangel an Kontrasten, obwohl sich Raphael bemüht, diesem Mangel durch wechselnde Verwendung von Instrumentengruppen nach Möglichkeit abzuhelfen. Am überzeugendsten wirkte — auch bei seiner Wiederholung zum Ausklang der Variationen — das Thema, dessen Natürlichkeit, nach den etwas blassen Veränderungen doppelt erfrischend, die Zuhörer zu lebhaftem Beifall veranlaßte, den man dem sympathischen, unendlich bescheiden auftretenden jungen Komponisten von Herzen gönnt.

Der Reigen der Philharmonischen Konzerte, die das Philharmonische Orchester dank der unermüdlichen Erziehungsarbeit seines Führers, des genialsten deutschen Dirigenten, auf einer Höhe sahen, die in früheren Jahren nicht erreicht worden ist, klang in die Eroica aus. Die Aufführung atmete dank der Intuition und der dämonischen Willenskraft Furtwänglers, den letzten Sinn dieses Werkes zu enthüllen, Beethovenschen Geist. Größeres kann von einer Interpretation nicht ausgesagt werden.

Eine ganze Phalanx von Dirigenten trat — zum großen Teil gastierenderweise — in den Wettbewerb. Ihr Charakter und ihre Wirkung kann im Rahmen dieses kurzen Berichtes nur gestreift werden, zumal die den Gastdirigenten zur Verfügung stehende Probezeit in den meisten Fällen so knapp bemessen war, daß sich größte Vorsicht in der Beurteilung ihrer Leistungen empfiehlt.

Von den Berliner Dirigenten sind Bruno Walter — er verabschiedete sich mit dem „Fidelio“ von seiner Tätigkeit an der Berliner Städtischen Oper — und Erich Kleiber — er nahm, von schwerer Erkrankung genesen, seine Wirksamkeit wieder auf — an dieser Stelle so oft charakterisiert worden, daß sich eine neue Würdigung erübrigt. Dagegen ist zu betonen, daß Otto Klemperer, der musikalische Führer der Oper am Platz der Republik, sich von den Eigenwilligkeiten der Stilgebung, die zu Anfang seiner Berliner Wirksamkeit den Eindruck seiner Dirigierleistungen beeinträchtigten, mehr und mehr frei gemacht hat. Dies gilt wenigstens — die Aufführung des vierten Brandenburgischen Konzerts von Bach bestätigte es — von seinem Verhältnis zu den klassischen Werken. Mit der Romantik steht Klemperer nach wie vor auf dem Kriegsfuß. Er hält das für „zeitgemäß“. Man denkt dabei unwillkürlich an das Goethewort: „Was ihr den Geist der Zeiten heißt, das ist im Grund der Herren eigner Geist, in dem die Zeiten sich bespiegeln.“ In Übersetzung ins Musikalische heißt das: Weil Klemperer kein inneres Verhältnis zu der deutschen Romantik hat, kommt ihm die Zeitparole „Gegen die Romantik“ sehr zu paß, um die eigene innere Schwäche nicht enthüllen zu müssen. Anders ausgedrückt: Was man nicht besitzt, erklärt man als überwunden.

Unter den in Berlin wirkenden Dirigenten erfüllt Dr. Ernst Kunwald, der Leiter des Berliner Sinfonieorchesters, als ausgezeichneter Orchestererzieher und Führer von Feuer und Geist eine bedeutsame musikalische Kulturmission. Aus der jüngsten Zeit war mir eine Aufführung der E-Moll-Sinfonie („Aus der neuen Welt“) von Dvořák unter ihm beschieden, die, von sprühendem (und im Largo von beseeltem) Leben erfüllt, die Schönheiten dieses von originellen Gedanken überströmenden, aus dem Geist des Orchesters geborenen Werkes in das hellste Licht setzte. Als Leiter der populären Philharmonischen Konzerte löst Professor Julius Prüwer seine wichtigen Aufgaben mit hingebungsvollem Ernst und großer Gewissenhaftigkeit.

Zwei auswärtige Dirigenten brachten das Orchester, an dessen Spitze sie wirken, nach Berlin mit und gaben der Kritik auf diese Weise — im Gegensatz zu den Gastdirigenten, die mit einem fremden Orchester musizieren müssen — Gelegenheit zu einem auf genauester Beobachtung gegründeten Urteil über ihre Leistungen. Die Bedeutung Dr. Karl Mucks, des Dirigenten des Hamburger Philharmonischen Orchesters, steht seit vielen Jahren fest. Er ist eine Führerpersönlichkeit von starker, herber Eigenart. Der Wille des Komponisten ist ihm heilig. Ihn bis ins letzte zu erfüllen, betrachtet er als seine Lebensaufgabe. Seine Erziehungsarbeit am Hamburger Philharmonischen Orchester wirkte sich in Aufführungen von hervorragender Plastik

und von ausgesprochen kerniger, männlicher Auffassung aus. Die Eroica und die Dritte Leonorenouvertüre von Beethoven hatten dank seiner starken, aber nie das Subjektive suchenden Persönlichkeit ein besonderes Gesicht. Sie trugen das Gepräge von Kraft und Größe.

Eine Persönlichkeit von wesentlich anderer Prägung ist Willem Mengelberg, der Leiter des Konzertgebäude-Orchesters in Amsterdam, der mit dieser hervorragend disziplinierten Künstlervereinigung an zwei Abenden in Berlin gastierte. Es gibt wohl kaum ein zweites Orchester, das auf Grund einer mit unerbittlicher Konsequenz durch Jahre hindurch betriebenen Probenarbeit zu gleich vollkommener Ausgeglichenheit gelangt ist. Die Einheitlichkeit des Zusammenspiels ist bewunderungswürdig, wenn es auch Augenblicke gibt, in welchen der Zuhörer sich von dem Eindruck des „Drills" nicht ganz freimachen kann. Der denkbar gesteigerten Präzision und dem Klangreichtum des Orchesters entspricht nicht überall die geistige Durchdringung der musikalischen Aufgaben durch Mengelberg. Sehr aufschlußreich war in dieser Richtung die Aufführung der „Pastorale", die den Kern des zweiten Konzerts bildete. So realistisch, holländisch-deftig, wie dieses Mal, hat man die Sinfonie noch nicht gehört. Es fehlte die feinere Beseelung des Ausdrucks, es fehlte die Ausprägung des Ewigkeitszugs, wie er in Wilhelm Furtwängler, aber nicht in der etwas nüchternen, rationalistischen Persönlichkeit Mengelbergs Resonanz findet. Es braucht kaum betont zu werden, daß die Vierte Sinfonie von Mahler, deren erster Satz bekanntlich zuerst den Titel „Die Welt als ewige Jetztzeit" trug, in Mengelberg, dem Mahler-Apostel, und seinem Orchester ebenso vorbildliche Interpreten fand, wie ein Stück von dem glanzvollen Pomp der „Préludes" von Franz Liszt. Von dem Konzert, das Heinrich Laber als Gastdirigent des Philharmonischen Orchesters veranstaltete, habe ich wegen anderweiter Pflichten leider zu wenig gehört, um mir ein Urteil über seine Leistungen erlauben zu können.

Den Vortrag, den Dr. Alfred Heuß, der Herausgeber dieser Zeitschrift, im Verein „Deutschtum in der Kunst" gehalten hat — er gipfelte in dem Satz „Das Schicksal der deutschen Musik ist in unsere Hände gegeben", habe ich leider versäumt, da ich vorher keine Kenntnis von ihm erhalten hatte.

Ein unbekanntes Männerquartett Franz Liszts

Von Seb. Röckl, München

Hierzu die Musikbeilage

Auf seinem, von beispielsloser Begeisterung begleiteten Siegeszug durch Europa traf Franz Liszt in München am 16. Oktober 1843 ein.

Hier gab er vom 18. bis 30. Oktober vier Konzerte: zwei im Odeon, zwei im Hoftheater, letztere für wohltätige Zwecke. Jubeln, Jauchzen nach jedem Vortrag.

Am 31. Oktober leistet Liszt der Einladung der damals namhaftesten Künstlervereinigung Münchens, der „Stubenvollgesellschaft", zu einem Festabend Folge. Mit Karl Rottmann, dem Meister der Landschaft, betritt er, freudig begrüßt, das zu ebener Erde in der Gastwirtschaft „Zum Stubenvoll" (Unterangerstr. 26) befindliche Kneiplokal. Sofort fassen ihn kräftige Arme, tragen ihn, über den Anwesenden schwebend, durch den heiter verzierten Saal und setzen den freudestrahlend Zuwinkenden auf der Platte des Haupttisches ab. Alles drängt heran, dem berühmten Gast die Hand zu drücken. Und nun folgen Stunden heiß pulsierenden Lebens: des Frohsinns und Übermutes, des Humors und Witzes, Scherzes und Schwankes, des Singens und Toastens. Spielt Liszt, danken ihm stürmische Huldigungen.

Den Höhepunkt erreicht der Abend mit dem Fackelzug. Gegen 140 Teilnehmer, unter ihnen auch der Gefeierte, jeder ein Kreuzerkerzerl in der Hand, steigen hintereinander durch das eine Fenster ins Freie, ziehen lachend und singend im Gänsemarsch durch Unter- u. Oberanger und kehren durch das andere Fenster wieder in den Saal zurück.

Schon nahet es gen Mitternacht. Liszt verläßt morgen Mittag München, spielt abends in Augsburg für die Stadtarmen. Schweren Herzens bricht man auf, begleitet den Scheidenden, zu seinem

Gasthof „Der Schwarze Adler“, Kaufinger Str. 23, wo seinerzeit auch Goethe abgestiegen war. Noch ein Lied und nun läßt Liszt Körbe voll Champagner auffahren. Es klingen die Gläser zum letzten Hoch. Die tränenfeuchten Augen der Abschiednehmenden sagen dem großen Künstler, dem großen Menschen, daß jedes ihn liebt.

Liszt an Graf Franz Pocci, 19. Januar 1844:

„Zugleich mit diesen Zeilen, mein lieber ausgezeichneter Freund, sende ich mit der Post zwei Männerquartette (ziemlich schwer zu singen) zu Texten, die mir die Vorstandschaft des ‚Stubenvoll‘ nach Stuttgart geschickt hat . . . Übergib sie bitte, dem Vorstand! Sorg, daß sie vor der öffentlichen Aufführung ordentlich probiert werden! Und vor allem übernimm es, wie du es so gut verstehst, der Gesellschaft Stubenvoll viele liebe, schmeichelhafte und ergebene Grüße zu sagen! Ihr verdanke ich einen meiner denkwürdigsten Abende“ (unveröffentlicht).

Nach langem, langem Suchen bei allen möglichen Gesangvereinen habe ich endlich in Abschrift die eine Komposition „Trinkspruch“ betitelt (in diesem Heft der „Zeitschrift für Musik“ zum erstenmal veröffentlicht) und die Widmungsworte gefunden. Letztere lauten:

Für das so wackere und begeisterte Männer Quartett im Stubenvoll in freundlichst danbarer Erinnerung geschrieben.

Weymar, Januar 44. F. Liszt.

Neuerscheinungen

Richard Specht: Johannes Brahms. Leben und Werk eines deutschen Meisters. gr. 8⁰, 400 S. mit Bildern. In Leinen geb. M. 16.—. Hellerau 1928, Avalun-Verlag.

Wilhelm Altmann: Handbuch für Streichquartettspieler. Bd. III. (Streichtrios, Quintette, Sextette, Oktette — Quartette, Nachtrag). 8⁰, 372 S. Berlin-Schöneberg 1929, Max Hesses Verlag.

Schulmusikal. Zeitdokumente. Vorträge der siebenten Reichs-Schulmusikwoche in München. Herausgeg. vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin. 8⁰, 250 S. Geh. M. 8.—. Leipzig 1929, Quelle & Meyer.

Otto Daube: Der „musikalische“ Mensch von gestern und heute. Grundlagen für die Reform des musikal. Erziehungswesens. 8⁰, 138 S. Bayreuth 1929, Lorenz Ellwanger vorm. Th. Burger.

Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Herausgeg. von P. Kluckhohn u. E. Rothhacker. Heft 2, S. 187—348. Max Niemayer Verlag, Halle 1929. — Enthält einen Aufsatz von Friedr. Gennrich: „Zur Ursprungsfrage des Minnesangs. Ein literarhistorisch-musikwissenschaftlicher Beitrag.“

Musikbibliothek Dr. Werner Wolffheim. II. Teil. Lex. 8⁰, 576 S. Tafelband 41 S. Berlin, M. Breslauer & L. Liepmannssohn. Die Kataloge dieser Bibliothek, deren zweiter Teil am 3. Juni in Berlin zur Versteigerung gelangt, behalten ihren bleibenden Wert, denn in ihrer Abgerundetheit mancher Gebiete besitzt sie in gewissem Sinn dokumentarischen Wert. Es ist die wertvollste und einheitlichste Privat-Musikbibliothek, die seit Jahrzehnten versteigert wird. Die Zahl der Werke beträgt in diesem Band 2491.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1928. Herausgeg. von Rudolf Schwartz. 35. Jahrg. gr. 8⁰, 105 S. Leipzig 1929, C. F. Peters. — Das Jahrbuch enthält an Aufsätzen: Aus der Geschichte der musikalischen Kritik in Deutschland von A. Schering, dem, nebst Schünemanns bedeutend kleinerem: Gegenwartsfragen der Musikerziehung, für breitere Kreise interessantesten Aufsatz des Jahrbuchs, weiterhin: Zur Instrumentation im 17. Jahrhundert von Karl Nef, und das deutsche Chorlied zwischen Senfl und Hassler von H. J. Moser. Die bekannt ausgezeichnete redaktionelle Arbeit des Bibliothekars R. Schwartz bezieht sich auf die Totenschau für das Jahr 1928 und das so überaus notwendige Verzeichnis in- und ausländischer Bücher, Schriften und Musik. Der Jahresbericht der Bibliothek zeigt die wichtigsten Neuerwerbungen an, unterrichtet über die Besucherzahl und gibt eine Liste der am meisten verlangten Werke, wobei sich ergibt, daß auch im letzten Jahr unsere Zeitschrift am meisten verlangt worden ist.

Walter Hinz, Kritik der Musik gr. 8⁰, 90 S. Wolfenbüttel-Berlin 1929, G. Kallmeyer. Ein philosophisches, teilweise von Schopenhauer ausgehendes Buch, auf das näher einzugehen sein wird.

Hermann Reichenbach, Formenlehre der Musik. 1. Buch. Die singende Form. 1. Teil. gr. 8⁰, 63 S. Ebenda 1929.

Anna Charlotte Wutzky, Cherubini. Musikalische Novellen. 8⁰, 301 S. Regensburg 1928, G. Bosse. M.6.—.

Dr. Fritz Gysi, Richard Wagner und die Schweiz. Die Schweiz im deutschen Geistesleben, Band 61. Verlag von Huber & Co. A.-G. Frauenfeld-Leipzig. In Leinen Fr. 3.—

Zu unserer Musik- und Bildbeilage

Über die Musikbeilage, den von Seb. Röckl aufgefundenen und zum erstenmal veröffentlichten Männerchor: Trinkspruch von Franz Liszt unterrichtet der Aufsatz Röckls. Es ist, richtig vorgetragen, ein zündendes, schlagendes Stück. — Die Mozartbüste Prof. Felix Pfeifers, von der wir die Vorderansicht in einer guten Nachbildung bieten, dürfte bei unseren Mozartverehrern auf starke Teilnahme stoßen. Es ist glücklicherweise nicht der beinahe übliche, fast süßliche Mozart, sondern wir schauen in ein herbes Antlitz, dem schwere Erlebnisse eingegraben sind. Die Büste ist von der Stadt Leipzig erworben worden, das Original steht im Foyer des Neuen Theaters, nahe bei der Beethovenbüste, deren Abbildung wir letzten Dezember gebracht haben. — Das reizvolle, noch wenig bekannte Jugendbildnis Clara Wiecks wird jeden entzücken.

Besprechungen

MARIE D'AGOULT. Memoiren. 2 Bde. 8°, 258 u. 223 S. Carl Reißner, Dresden 1928.

Man kannte die Gräfin d'Agoult, Liszts intime Freundin und Mutter Cosima Wagners, gerade in ihrem Verhältnis zu dem großen Künstler nur einseitig. Ihre Memoiren füllen in diesem Sinn nicht nur eine Lücke aus, sondern verschaffen überhaupt einen Einblick in das Wesen zweier außergewöhnlicher Menschen, die das Schicksal zusammenführte, eine längere Zeit miteinander verband und sich wieder trennen ließ. Man wundert sich über letzteres nicht, so man die Memoiren liest, denn Liszts Doppelwesen, über das sich alle schärferen Kenner Liszts einig sind, stieß hier auf ein einheitliches weibliches Wesen, das dieser Doppelnatur unmöglich gewachsen war, d. h. es in Kauf nehmen konnte. Nun, wir möchten den kundigen Leser einladen, sich selbst die nötigen Gedanken zu machen, wodurch er auf diesem Gebiete sich sehr bereichern wird; die nachmals als Schriftstellerin berühmt gewordene Gräfin (als Daniela Stern) kam als echte Frau, die sie war, auch nie darüber hinweg. Die Memoiren sind aber auch besonders in kulturhistorischer Beziehung sehr wertvoll und da die Übersetzung sehr gut ist, liest man zugleich künstlerisch geformte Erinnerungen. Diese seltene Frau hat viel erlebt, viel erlitten und viel gerade über das Verhältnis von Mann und Frau nachgedacht. —s.

MAX REGER. Briefe eines deutschen Meisters. Ein Lebensbild, herausgegeben von Else von Hase-Koehler. 8°, 338 S. Verlag: Koehler & Amelang, Leipzig 1928.

Sorgfältige Briefausgaben können durch noch so gute biographische Werke niemals ersetzt werden. Die vorliegende erste Sammlung von Regerbriefen würde auch ohne die besondere Fassung, die ihr die Herausgeberin gewährt hat, das bisher authentischste und wichtigste Regerbuch bilden. Die besondere Form ist darin zu erblicken, daß Else von Hase-Koehler vor jeder großen Briefabteilung eine kurze zusammenhängende Übersicht über die Schicksale des Künstlers bietet. Es war gewiß keine ganz leichte Aufgabe, sich aus einer Überfülle von Stoff — aus rund 4000 Schriftstücken, die der Herausgeberin vorlagen — mit einem mäßigen Bruchteil zu bescheiden; denn nur einige hundert konnten berücksichtigt werden. Daß die Folge der Auswahl den Musiker und den Musikfreund stark zu fesseln vermag, spricht für die Güte der Arbeitsleistung mit. Wer den Menschen Reger gekannt hat, wird darin nicht nur den Spiegel seiner Schicksale, sondern auch seines ganzes Wesens entdecken. Besonders treten hervor: sein unglaublicher Fleiß, sein ganz bajuvarischer Humor und der Eifer, den er der Verbreitung seiner Werke widmete. An musikästhetischen Betrachtungen im engeren Sinne sind die Schriftstücke nicht gerade reich; auch sind sie vielfach stilistisch sehr sorglos und unachtsam hingeworfen und man findet bestätigt, was man vom Menschen Reger längst weiß, daß er keine hochgeistige Persönlichkeit war. Immerhin erfährt man aus den Briefen noch immer genug über seine Musikanschauung. Neben seinen Hausgöttern Bach, Beethoven und Brahms zog ihn auch das Schaffen Richard Wagners und Liszts stark an — im Gegensatze zu seinem Lehrer Hugo Riemann. Dagegen ist seine Stellung zu Richard Strauß nicht gleichmäßig positiv. Rein menschlich berührt sehr wohltuend, wie er unter persönlichen Opfern für die nach Ausbruch des Krieges entlassenen Mitglieder der Meininger Hofkapelle sorgte. Nebenbei sei vermerkt, daß die Herausgeberin die Auswahl gelegentlich durch wichtige Briefe an oder auch über den Tonsetzer unterbricht. Von den beiden Verzeichnissen, die als Anhang dienen, enthält das erste die Namen der Besitzer von Briefen Regers, das zweite die Titel, die Opuszahlen und die Namen der Widmungsempfänger von Regers Werken, soweit sie im Text vorkommen. Dr. M. U.

ALFRED EINSTEIN. Heinrich Schütz. gr. 8°, 39 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1928.

Die kleine, aber sehr inhaltsreiche Schrift läßt den Wunsch erheben, der Verfasser möchte die allmählich immer nötiger werdende große Schützbiographie schreiben, wozu er z. Z. wie kaum ein zweiter berufen scheint, dies nicht zum wenigsten seiner seltenen Kenntnis der in Frage kommenden italienischen Musik wegen, die für Schütz nach einer Seite hin bestimmend war. Schon in dieser kleinen, biographisch angelegten Schrift stößt man auf

wichtige Urteile in dieser Richtung, weiterhin aber erkennt man, daß der Verfasser zugleich imstande wäre, das Werk dieses großen Künstlers und Menschen schließlich doch wieder aus der einzigartigen Persönlichkeit heraus zu erklären. Es fallen hier Worte, die man in bisherigen Arbeiten über Schütz vergeblich sucht. — Der Verlag hat die Schrift — eine frühere Arbeit des Verfs. — überaus schön und reichhaltig ausgestattet. —s.

VINCENZO VANNINI. Della voce umana. Lex. 8⁰ 284 S. Florenz, Barbara, 1924.

Vannini war einer der besten Gesanglehrer Italiens. Zu seinen Schülern zählen die hervorragendsten Bühnen- und Konzertsänger seines Landes, auch Amerikaner und Engländer. Als Krankheit ihn an der Ausübung seines Berufes hinderte, begann er, seine Erfahrungen und Lehren niederzuschreiben, um denen zu dienen, die sich um ein schönes Singen bemühen. Unruhe und dunkle Ahnung trieben ihn zur Eile und als er eben die letzten Sätze geschrieben hatte, nahm ihn der Tod hinweg. Das ganze Buch trägt den Ausdruck dieser inneren Not, sich in dem mitzuteilen, was Wahrheit ist in bezug auf alles das, was die Ausbildung der Stimme angeht. Er klagt darüber, daß so viele schöne Stimmen täglich verloren gehen und möchte durch sein Buch all das Elend verhindern und helfen. Er wiederholt sich immer wieder in dem, was zuerst und vor allem nötig ist: keine Überschreitung der Positionen. Es gibt wohl wenig Werke, die so natürlich und einfach, so gänzlich unwissenschaftlich und doch so mit glühendem Herzen geschrieben wurden. Deshalb ist das Buch auch von so überzeugendem Inhalt und so unendlich wertvoll für den Studierenden und Lehrenden. Man kann aus einem Buche nicht singen lernen, auch aus diesem nicht; aber durch dieses Werk wird einem der richtige Weg so klar, daß man gewiß keinen falschen mehr gehen wird oder auch, wenn dieser betreten wurde, die Umkehr leicht gemacht wird. Das kostbare Buch verdiente eine Übersetzung in alle Kultursprachen. Oswalt Stamm.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Hrsg. von Dr. E. Bücken. Lieferung 17/18. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Wildpark-Potsdam.

Mersmann beendet endlich seinen Band über die moderne Musik. Seine Sucht, alles und jedes, selbst die willkürlichsten Zusammenklänge zu „erklären" und etwa auch mit früherer Kunst in Zusammenhang zu bringen, mutet allmählich fast humoristisch an. Nun die moderne Musik wirklich auf dem Papier steht, die neuen modernen Werke aber allmählich so selten werden, daß man beim besten Willen nicht mehr weiß, wo sie denn eigentlich steckt, wird man das Ganze bald so als ein Märchen lesen, und das ist in unserer prosaischen Zeit immerhin auch etwas.

Die andere Lieferung bringt Fortsetzungen über die Musik des Barock von R. Haas. Die gediegenen Untersuchungen sind stark formal eingestellt. Was die damaligen Komponisten, Monteverdi an der Spitze, vor allem bewegte, aus welchen Urgründen heraus sie arbeiteten, das darzustellen wird erst einer späteren Zeit gegeben sein. Vorarbeiten hierzu fehlen noch so gut wie ganz. —s.

Dr. ARTHUR NEISSER: Giacomo Puccini. Sein Leben und sein Werk. kl. 8⁰, 77 S. Leipzig, Phil. Reclam jun. 1928.

Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß bei der ungeheuren Beliebtheit des Puccinischen Opernwerkes in Deutschland das Schrifttum über den Meister und sein Werk noch recht mager und dürftig ist. Die deutsche Literatur beschränkt sich bis heute auf Adolf Weißmanns Monographie und die deutsche Übertragung des Fraccarolischen Buches. Nun hat der Verlag Reclam unter seine Musikerbiographien auch die Puccinis aufgenommen und damit seinerseits eine Aufgabe erfüllt. Der Verfasser, von sichtlicher Liebe zu seinem Gegenstand getragen, schließt sich nach eigener Äußerung der Darstellung Fraccarolis an, soweit das Leben des Meisters in Frage kommt, wobei er immer darauf hinweist, wie innig bei Puccini Mensch und Künstler verbunden sind, wie sehr sich in dem Werk der Mensch spiegelt. Die innere Wahrheit der Puccinischen Tonsprache wird dem Leser der Schrift durch die fortlaufenden Hinweise auf den Menschen überzeugend dargetan. Dem gegenüber wiegt es nicht so schwer, daß die Ausführungen über die einzelnen Werke an der Oberfläche haften und Wesentliches der Kunst Puccinis nur gelegentlich streifen. Der Fachmann, dem es darum zu tun ist, sich über Puccini zu orientieren, wird am besten immer noch zu dem kurzen, aber erschöpfenden Artikel in Einsteins „Neuem Musiklexikon" greifen. In der sprachlichen Ausdrucksweise, im Satzbau und im Stil finden sich Mißstände, die auf eine gewisse Leichtfertigkeit in der Arbeit schließen lassen: Seite 46, 49, 59, 77 u. a. Endlich sind noch die schwerwiegenden Irrtümer zu berichtigen: Seite 54: Im „Mantel" erwürgt der betrogene Mann nicht sein Weib, sondern den Liebhaber; Seite 67: In „Turandot" ist die kleine Liu nicht Prinzessin, sondern Sklavin.

Unter „Literatur" wäre noch der aufschlußreiche Aufsatz von Ilmari Krohn über „Madame Butterfly" im „Gedenkboek aangeboden aan Dr. D. F. Scheurleer op zjn 70sten verjaardag," 's-Gravenhage 1925, Martinus Nijhoff, aufzunehmen (vgl. Zeitschrift für Musikwissenschaft, IX, Seite 375).

Dr. Wilhelm Virneisel.

GEORG NELLIUS: Op. 35. Kling- und Sing-Kumpaney. Alte und neue Weisen in Kanonform für zwei bis vier Stimmen, Violine u. Violoncello. (10 Lieder.) Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Mit sehr geschickter und glücklicher Hand hat der Komponist hier Volkslieder und eigene Weisen in kanonische Form gebracht. Man ist erstaunt, welche polyphonen Keime oft im einfachen melodischen Lied schlummern.

Diese selbständige Stimmführung erzieht ja die jungen Sänger in ausgezeichneter Weise zum vielstimmigen Singen und — vor allem — Hören. So erfüllen diese Lieder einen hohen pädagogischen Zweck. Durch die instrumentale Begleitung von Violine und Violoncell wird der Reiz der Gesänge noch wesentlich erhöht. Theodor Raillard.

ALTE WELTLICHE LIEDER für gemischte Stimmen, hrsg. von Fritz Jöde, 3. Teil des Chorbuchs f. g. Stimmen. gr. 8, 175 S. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer.

Es handelt sich um Lieder oder vielmehr Liedbearbeitungen des 16. Jahrhunderts — vornehmlich aus den Sammlungen von Forster und Ott —, die hier in schöner Partituranlage, ohne Taktstriche — d. h. lediglich mit sparsamen Punktierungen versehen —, in guter Singlage und mit Angabe der Originalschlüssel sowie der Liedmelodie — meist bekanntlich im Tenor — und gut untergelegtem Text geboten werden. Viele der Lieder sind natürlich bekannt, trotzdem wird die Ausgabe auch außerhalb der Singkreise willkommen sein, weil sie den Sängern volle Freiheit läßt und sie zu gesanglicher Selbständigkeit erzieht. —s.

R. WETZ: Vier altdeutsche geistl. Gedichte für unbegleiteten gem. Chor. Werk 46. Verl. Kistner & Siegel, Leipzig.

Der Komponist geht in den 4 Chören ganz eigenartige Wege, auf denen ihm zu folgen schwer wird. Sein Ideal ist nicht Linie gegen Linie zu führen, sondern stärkste harmonische Würze in Akkordschichtungen zu geben. Der Satz ist durchaus instrumental. Ich kann mir kaum denken, wie sich ein Chor durch ein solches Werk durchsingen soll (z. B. der Alt in Nr. 3: f- es- fes- eses- des- b- h- d- a). Die Stimmführung geht allem Hergebrachten, Natürlichen aus dem Wege und ist namentlich durch viele Querstände erschwert. Schreiend harte Klänge (äußerst viele Nonenakk. mit überm. 5 und großer 9) geben den Stücken einen sehr herben Charakter, taktelang fügt Wetz eine Dissonanz an die andere, f- und fis usw. prallen zusammen, quintige Verbindungen, harte Anticipationen sind keine Seltenheit, und Dreiklänge mit hinzugefügter Sexte (d-f-a-b) gehören zur Regel. Am schreiendsten sind die Doppelakkorde des „Kreuzfahrerliedes" bei den Worten „Nun hilf mir Herre Christ vom Teufel, der gewaltig ist": as-c-es + ges-b (des), oder im Ten. und Baß es-g-h, dazu im Sopr. und Alt a-cis-g-b. Als Kontrast weisen die Chöre auch taktweise große mystische Feierlichkeit auf, aber diese Stellen bleiben nur Lichttupfen in den phantastisch-finsteren und herben Tongemälden. Fritz Sporn.

R. C. v. GORRISSEN: Abendkantate für Chor, Orgel, Solosopran u. Violine, op. 3 Ehrler & Co., Leipzig.

„Der Weg zu Gott" betitelt sich dieser Versuch, auf Grund freier Dichtung neue Pfade zu einer neuzeitlichen Kirchenmusik zu finden. Freilich macht sich der Text die Lösung des Problems, rein aus Stimmung und Gefühl heraus, allzu leicht, und der Vertonung, die die Orgel als Orchesterersatz behandelt, mangelt es infolgedessen an plastischer Geschlossenheit und Überzeugungskraft des Ausdrucks. Dennoch ist ein ehrliches Wollen nicht zu verkennen, — aber der „Weg" scheint mir noch nicht gangbar. E. Zillinger.

HERMANN SUTER. Konzert für Violine und Orchester in A-Dur, op. 23. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Das Werk bildet inmitten der Violinkonzerte der Brahms-Reger-Nachfolge deshalb eine erfreuliche Erscheinung, als die Solovioline sich auf der ihr ureigenen Domäne der Kantilene wahrhaft ausleben kann. Die weiten, klingenden Bogen, die die Solostimme über das interessante harmonische Fundament des Orchesters spannt, sind zwar nicht eigentlich melodiöse Kantilene — die Freude an harmonischer Buntheit herrscht vor —, aber der Ausdruck ist immer im besten Sinne „geigerisch". Lebendiger dynamischer und rhythmischer Wechsel behebt die bei dem reichlichen lyrischen Einschlag des Ganzen bestehende Gefahr mangelnden Ausdruckskontrastes. Das in rhapsodischer Form gehaltene Konzert (1. Satz Allegro amabile, nach einem kurzen 2. Satze — Tempestoso — folgt attacca der letzte: Quasi fantasia) des geschmackvollen Schweizer Tonsetzers stellt den Solisten und Dirigenten vor musikalisch nicht immer einfache, aber bestimmt sehr dankbare Aufgaben. Dr. H. Mlynarczyk.

CHR. GRAUPNER: Monatliche Klavierfrüchte. Januarius Anno 1722. Neuveröff. v. Albert Küster. (Beihefte zum Musikanten. 2. Reihe, Nr. 9). Wolfenbüttel-Berlin: Kallmeyer-Verlag 1928.

Hält man sich an Seifferts Urteil über Graupners Klaviermusik (Geschichte der Klaviermusik 1899, S. 371 f.), so bietet sie zu Neuausgaben keinen besonderen Anlaß, wenn man bedenkt, wieviel andere Schätze dieser Zeit bis heute ungehoben geblieben sind. Ein Exemplar der „Klavierfrüchte", von denen hier das erste Heft vorgelegt wird, kannte Seiffert noch nicht. Der Herausgeber fand das Werk als Druck in der Rostocker Universitäts-



Otto Nicolai

Geboren 9. Juni 1810, gestorben 11. Mai 1849

Deutsche Musikbücherei

Romantiker der Oper: Lortzing-Nicolai

Band 6

Albert Lortzing, Gesammelte Briefe

Herausgegeben von

Georg Richard Kruse

Neue vermehrte Ausgabe • Mit einer Bildnis- und einer Faksimilebeilage

In Pappband M. 3.-, in Ballonleinen M. 5.-

Die „Frankfurter Zeitung" schreibt:

„Der getreue und liebevolle Lortzingforscher hat eine Sammlung von Lortzingbriefen herausgegeben, die jeder lesen sollte, den die heitere Kunst Lortzings schon erfreut hat. Sie geben in der menschlichen Schlichtheit und Ungeschminktheit ihrer Sprache ein so lebendiges Bild von der Persönlichkeit und spiegeln ein so bewegtes Kulturleben, daß man aus ihnen Lortzing und seine anheimelnde Kunst doppelt lieb gewinnt und neu schätzen lernt."

Band 10

Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze

Herausgegeben von

Georg Richard Kruse

Mit einer Bildnisbeilage und zahlreichen Notenbeispielen

In Pappband M. 2.-, in Ballonleinen M. 3.50

Die „Leipziger Abendpost" schreibt:

„Das Büchlein rundet das Bild des Komponisten wirksam ab und bildet eine treffliche Ergänzung zu den Briefen."

Band 43

Otto Nicolai, Briefe an seinen Vater

Gesammelt und herausgegeben von

Prof. Dr. Wilhelm Altmann

Mit einer Bildnisbeilage

In Pappband M. 4.-, in Ballonleinen M. 6.-

„Die Musik" schreibt:

„Die sachverständige Herausgabe dieser Briefe ist ein Verdienst!"

Gustav Bosse Verlag • Regensburg

Bildbeilage zur „Zeitschrift für Musik". Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg

bibliothek. Nicht sonderlich angeregt, allenfalls von einigen langsamen Sätzen dieser Stücke gefesselt (z. B. 2. Air), legt man das geschmackvoll ausgestattete und geschickt edierte Heft aus der Hand. Dr. Wilh. Kahl.

RICHARD TRUNK: Eine kleine Serenade für Streichorchester op. 55. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Harmlos und ohne Künstelei dahinfließende, mit etwas Schubert amalgamierte Musik, nicht sonderlich beschwert, aber auch nicht oberflächlich zu nennen. Sind die einzelnen Gedanken nicht gerade neu, so macht doch das Ganze einen unterhaltenden kurzweiligen Eindruck. Harmonisch hätte man sich allerdings mehr Delikatesse gewünscht, und rhythmisch könnte manches wesentlich reizvoller sein. Liebhabervereinigungen werden bei dieser sich in mäßigen Grenzen haltenden Serenade auf ihre Kosten kommen. Curt Beilschmidt.

FELIX WEINGARTNER: op. 71, Sinfonie Nr. 5 (C-Moll). N. Simrock, Berlin.

Über Weingartner als Komponist dürfte Neues kaum zu sagen sein — Könner in allem Technischen wie Formgebung, Instrumentation, doch ohne jede persönliche Note. So auch in vorliegender Sinfonie. Der pathetische erste Satz weist trotz aller klassizistischen Tendenz deutlich starke Abhängigkeit von Wagner, Liszt in Thematik und Harmonik auf. Origineller ist das Scherzo mit Ausnahme des zopfigen Trios. Nach dem sentimentalen, etwa auf Linie Mendelssohn—Liszt stehenden Andante überrascht die imposante, kunstvoll in großer Steigerung aufgebaute abschließende Doppelfuge. G. Kiessig.

SPANISCHE GITARRENMUSIK, bearb. und mit Fingersatz versehen von Erwin Schwarz-Reiflingen. 2 Hefte. Leipzig, F. E. C. Leuckart.

Diese beiden Hefte enthalten 28 Virtuosenstücke der jüngeren Spanier Julian Arcas, José Vinas und José Broca sowie, ziemlich unvermittelt dazwischengesetzt, Ferdinand Sors Variationen über „Les folies d'Espagne", einen Marsch aus seinem Ballett „Cendrillon", und von Dionysio Aguado ein Andante mit Walzer und zwei Etüden. Die Fingersätze sind sorgfältig und zweckmäßig angegeben, der große, klare Notendruck erleichtert den Überblick. Die Sammlung eignet sich besonders als technisches Übungsmaterial für sehr fortgeschrittene Spieler.

HANS HUBER: Sechs kleine Konzertstücke für Prüfungszwecke und Vortragsabende, op. 131. Steingräber Verlag, Leipzig.

Brauchbare Klaviermusik für Unterrichtszwecke und häusliches Musizieren erscheint heute sehr spärlich und da wird man sich denn gern wieder einmal des trefflichen Schweizer Meisters erinnern, unter dessen zahlreichen Klaviersachen sich noch manches Kleinod verbirgt. Gleich das 2. der hier angezeigten Stücke z. B. ist eine ganz reizende, duftige Gavotte von französischem Charme. Ich glaube, wenn ein Burmester oder Kreisler das Stückchen kennte, brauchte es nicht lange, und es erschiene als Bearbeitung auf seinem Programm. Doch auch die andern Stücke bieten Erfreuendes, so sei etwa noch das „Wiegenlied" mit seinem an Chopins Regentropfen-Prélude erinnernden Mittelteil genannt, oder das schwungvolle „Impromptu" (Menuett). Die Stücke sind alle einzeln erschienen, gehen selten über „mittelschwer" hinaus und stellen künstlerisch wie technisch mannigfaltige Aufgaben. W. W.

VORTRAGSALBUM. 12 Transkriptionen, Neubearbeitungen und Originalkompositionen für Violoncello mit Klavierbegl. Herausgeg. von Ernst Cahnbley. 2. Heft. Steingräber Verlag, Leipzig.

Das 1. Heft dieser für Konzert- und Unterrichtsgebrauch bestimmten schönen Sammlung wurde hier schon angezeigt. Alles, was dort über die Verschiedenartigkeit der gestellten Aufgaben — „vom einfachen Kantilenenstück bis zu ganz virtuosen Ausschmückungen" — gesagt wurde, gilt auch hier. Das 2. Heft enthält: Schumann, Träumerei und Abendlied; ein Adagietto von Bizet, eine pikante Serenade von Lalo und zwei Stücke von Cahnbley selbst: ein Cantabile und eine Gavotte. Wer es noch nicht aus den grundmusikalischen Bearbeitungen gemerkt hat, daß dieser Würzburger Konservatoriumsprofessor noch eine Musikantennatur von altem Schrot und Korn ist, der erfährt's aus den beiden Originalstücken. Unbekümmert um Mode- oder Originalitätsfragen schwelgt er, wie etwa die alten Virtuosen, im Klange seines Instruments. Besonders die Gavotte dürfte ein dankbares Vortragsstück sein, die Melodie geht einem ordentlich nach. Kurz, das Heft ist eine hocherfreuliche und willkommene Bereicherung der Violoncello-Literatur. W. W.

OTTO REINHOLD: 1929. Zehn Klavierstücke für die Jugend zur Einführung in den modernen Stil. Kistner & Siegel, Leipzig.

Hübsche, frisch klingende Stückchen von zum Teil elegischem, zum Teil motorischem Charakter, welch letzterer das eigentlich moderne Element in der Sammlung ist; nicht etwa die ziemlich freie, „linear" bedingte Harmonik, die man sich auf Grund der Melodik auch anders denken könnte. Man wird aber seinen Spaß an diesen scharf profilierten Stücken haben, denn es gibt hier allerlei Schnurriges und Launisches, so gleich das erste Stück, ein rascher Tanz, wie man überhaupt auf tanzartige Elemente stößt. Lustig die Fugette. W. W.

Kreuz und Quer

Hans-Pfitzner-Woche in München

Die großen Ehrungen, die man dem nunmehr 60jährigen Hans Pfitzner in der ihm gewidmeten, durch die Anwesenheit und Mitwirkung des Meisters zu besonderer Bedeutung erhobenen Festwoche in München darbrachte, waren entschieden mehr als die sprichwörtlich gewordene bajuwarische Freude an Festen und Feiern! Hinter dem Bekenntnis zu Hans Pfitzner stand zugleich ein nicht minder eindeutiges Treugelöbnis zu deutscher Art und Kunst, die seit den Tagen König Ludwigs I. am Isarstrande eine Heimstätte gefunden hat. So ist es auch zu erklären, daß Pfitzners musikalische Muse hier in besonderem Maße Bewunderer und Begeisterte warb, denn eigentlich erst seit jener entscheidenden Uraufführung des „Palestrina" im Jahre 1917 unter Bruno Walter war die überragende Bedeutung des Meisters im deutschen Musikleben unumstößliche Tatsache geworden. In München wirkten treue Freunde, wie Cossmann, Louis, Marsorp, Ehlers, Berrsche und Bruno Walter unablässig für Pfitzners Ruhm, und um sie scharte sich allmählich eine stetig wachsende Gemeinde, die bald weitaus mehr bedeuten sollte als ein indifferentes, am Oberflächlichen haftendes Publikum. Und gerade diese „Pfitznerwoche", die, was Quantität wie Qualität des Gebotenen anlangt, wohl einzig dasteht unter den Pfitznerehrungen deutscher Städte, von denen sich keine rühmen kann, Pfitzner so durchaus zu besitzen wie München, bedeutete auch für das vielgeschmähte Münchner Kunst- und Kulturleben eine stolze Rechtfertigung, indem sie bewies, daß hier noch immer ein reger und aufnahmefreudiger Sinn herrscht, zumal für alles wahrhaft Große und Wesentliche in der Kunst! Denn daß die Ausmaße des von Pfitzner bislang geschaffenen Lebenswerkes außerordentlich sind, das bekundete am besten der überwältigende Eindruck, als dies Werk in wenig mehr als einer Woche Dauer gewissermaßen als geschlossenes Ganzes am Hörer vorüberzog. Den Auftakt hatte bereits vor Beginn der eigentlichen Feierlichkeiten eine Wiedergabe der Kantate „Von deutscher Seele" unter des Komponisten eigener Leitung gebildet. Nun setzten sich im festlichen Rahmen die Mitglieder der Staatsoper Felicie Hüni-Mihascek, Elisabeth Feuge-Friederich und Heinrich Rehkemper, zum Teil vom Meister selbst begleitet, für das Liedschaffen Pfitzners ein; das Münchner Streichquartett teilte sich zusammen mit dem Berberquartett und Josef Pembaur (Klavier) in die Wiedergabe sämtlicher kammermusikalischen Schöpfungen. Die Akademie der Tonkunst sowie das Staatsorchester unter Hans Knappertsbusch feierten den Jubilar mit großen Konzertveranstaltungen, desgleichen die „Deutsche Stunde in Bayern". Die Staatsoper endlich, stets eine hingebungsvolle Pflegerin von Pfitzners dramatischer Produktion, brachte im Festspielhause des Prinzregententheaters in einer Neueinstudierung unter Karl Elmendorff den „Armen Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten" unter Paul Schmitz und am Geburtstage selbst „Palestrina" unter des Meisters eigener musikalischer Leitung heraus. Ein grandioser, als begeisterte Volkskundgebung sich darstellender Festakt in der großen Halle des Ausstellungsparkes verkündete an diesem Tage dem Gefeierten seine Berufung an die Münchner Akademie der Tonkunst, beschenkte ihn zugleich mit der Ehrenbürgerurkunde der Universität München, der Ehrenmitgliedschaft des Allgemeinen Deutschen Musikvereins und der Goldenen Medaille der Stadt München, einer künstlerischen Schöpfung von Professor Fritz Behn.

Der bewegende Impuls der Festwoche war ohne Zweifel der der Begeisterung und zwar nicht jener eines durch geschickte Regie aufgezogenen falschen Enthusiasmus, sondern eines elementaren Empfindens, das die nach vielen Tausenden zählende Hörerschaft durchwogte. München hat Hans Pfitzner nicht mindere Ehrung zuteil werden lassen als vor Jahren, bei dem gleichen Anlaß, seinem großen Sohne Richard Strauß. Und das Beglückendste dabei war, daß man einem Lebenden gegenüber mit jenem Zoll der Anerkennung und Bewunderung nicht kargte, den man im deutschen Vaterlande sonst gewöhnlich nur für die bereits Gestorbenen bereit hält!

Dr. Wilhelm Zentner.

Wolfgang Graesers Instrumentationsplan des Musikalischen Opfers

Unter meinen Papieren fand ich letzthin den obigen Instrumentationsplan, den mir der junge Graeser vor einigen Jahren mit einigen weiteren Schriftstücken gegeben hatte. Ich glaube keine Taktlosigkeit zubegehen, so ich dieses belangvolle Manuskript der Öffentlichkeit übergebe, zumal mir nicht bekannt ist, daß es anderwärts veröffentlicht worden wäre. Graeser sprach schon damals, vor der Aufführung der Kunst der Fuge, davon, daß er auch das Musikalische Opfer zur Aufführung bringen wolle. Jedenfalls wäre es bedauerlich, wenn Graesers Bearbeitungsplan dieses Werkes unbekannt bliebe, und so sei er mitgeteilt. Wie man sieht, wollte Graeser mit dem 6stimmigen Ricercare, das in der Art eines Concerto grosso bearbeitet werden sollte, schließen, bei Vermeidung sämtlicher Blasinstrumente. Das Werk sollte also eine erheblich andere Bearbeitung wie die Kunst der Fuge aufweisen.

DAS MUSIKALISCHE OPFER 1747

Instrumentationsplan von Wolfgang Graeser.

Erster Teil:

I. Regis iussu cantio et reliqua	
r i c e r	
canonica arte risoluta	a 3 Cembalosolo
c a r	
(ricercar)	
II. Thematis regii elaborationes canonicae canones diversi super thema regium	
Canon perpetuus super thema regium........	Vl, Vla, Vlc
1. Canon a 2 (inversus) ...	Vl I, Vl II
2. Canon a 2 Violini in Unisono	Vl I, Vl II, Vlc
3. Canon a 2 per motum contrarium	Vl I, Vl II, Vlc
4. Canon a 2 per augmentationem, contrario motu „Motulis crescentibus crescar fortuna Regis!“....	Vl, Vla, Vlc
5. Canon a 2 (per tonos) „Ascendente modulatione ascendat gloria Regis!“ .	Vl, Vla, Vlc
III. Fuga canonica in epidiapente	2 Manuali 1 Pedale

Zweiter Teil:

IV. Trio a traversa violino e continuo	Fl (od. Vl I)
Largo — Allegro — Andante — Allegro...... (Mit 4stimm. Generalbaß von Kirnberger)	Vl II, Vlc, Cemb.
V. Canone perpetua a traversa. Violino e continuo.......	Fl (od. Vl. I)
(Mit 4stimm. Generalbaß von Kirnberger)	Vl II, Vlc, Cemb.
Canon a 2 „Quaerendo invenietis!“	Streichorchester Vle, Vlci, Bassi
Canon a 4	Streichorchester Vli I, Vli II, Vlc I, Vlc II, Bassi
VI. Ricercar a 6 (In der Form eines Concerto grosso):	
Tutti:	Vli I, Vli II, Vla I, Vla II, Vlci I, Vlci II, cCB con Organo
Soli:	Vli I, Vli II, Vla I, Vla II, Vlc I, Vlc II con Cembalo

Die vergessene Pfitzner-Ehrung in Berlin

begründet Dr. Konrad Leisering im Berl. Lokal-Anzeiger mit folgenden launigen Worten: „1. Pfitzner ist leider Gegner des modernen Musikbolschewismus. Und der beherrscht das Feld. (Feld = Berlin. Die Schrftl.) Pfitzner ist Gegner der atonalen Impotenz. Ja, wenn er Schönberg-Schüler wäre oder wenigstens Bela Pfitzczacek hieße! 2. Pfitzner ist leider ein kerndeutscher Künstler. Er ist Romantiker: bekanntlich ein „überwundener“ Standpunkt. Er hat ein Werk „Von deutscher Seele“ geschrieben. Schon faul! Wenn es wenigstens von russischer Seele kündete! Ja, wenn er Igor Pfitznerowsky hieße!“

Neues über Verdi

Im Jahrgang 1928 der Vierteljahrsschrift Revista Musicale Italiana (Turin) teilt der hervorragende französische Musikforscher J.-G. Prod'homme etwa 100 Briefe Verdis mit, die

einem noch unveröffentlichten Briefwechsel zwischen Verdi und seinem Pariser Verleger und Freund Léon Escudier entstammen. Der Briefwechsel ist mit noch andern wichtigen unveröffentlichten Korrespondenzen des großen Komponisten im Besitz der Bibliothek der Pariser Oper und umfaßt allein gegen 200 zwischen 1847 und 1877 geschriebene Briefe von Verdi.

Leon Escudier und sein Bruder Marie E., die ihre Laufbahn als blutjunge Journalisten begonnen hatten, wußten sich durch ihr umsichtiges Eintreten für die italienische Musik in Paris — u. a. gründeten sie 1837 die France Musicale als Wettbewerb gegen die Schlesingerschen Gazette Musicale, die Meyerbeer und die deutsche Schule vertrat — das volle Vertrauen Verdis zu gewinnen, so daß dieser ihnen für den Vertrieb in Frankreich nicht nur eine große Anzahl seiner Werke (fast alle vom Nabucco bis zum Requiem) übergab, sondern sich auch bald ein angenehmes Freundschaftsverhältnis entwickeln konnte. An letzterem hatte in keinem geringen Grad auch Verdis zweite Frau, die seit 1859 mit ihm verheiratete Sängerin Giuseppina Strepponi, teil, und so sind denn auch mit Recht den mitgeteilten Briefen einige von ihr beigegeben. Wird man schon durch den geist- und temperamentvollen Stil dieser lebhaften Italienerin gefesselt, so noch mehr durch ihre gelegentlichen Schilderungen von Verdis Persönlichkeit und Lebensweise. Oft ist es nur ein Ausspruch, eine Bemerkung (so z. B. über die Schreibfaulheit Verdis oder über seine Abneigung gegen Reklame usw.), die blitzlichtartig irgendeinen Charakterzug Verdis enthüllt. Immer voller Humor, zeigen ihre Briefe den als verschlossen bekannten Meister in einer unmittelbaren, ganz neuartig wirkenden Menschlichkeit. Im folgenden sei einer dieser, übrigens französisch geschriebenen, Briefe mitgeteilt. Er stammt aus dem Jahr, in dem Verdi den Maskenball schrieb:

Busseto, 4. Juli 1857.

Lieber Léon,

Wenn Sie glauben, das Recht zu haben, jemanden zu piesacken, so bin zweifellos nicht ich diejenige, die es verdient. Selbst am Abend der Uraufführung (des Simone Boccanegra?) sagte ich zu Verdi: „Du mußt an Escudiers schreiben." „Gewiß", erwiderte er. Das war der 10. Juni, und er verging und Sie mußten bis zum 1. Juli aufs neue braten! Ich wollte Ihnen mehrere Male schreiben; er hielt mich aber immer davon ab, indem er sagte: diesen Morgen, heute abend, morgen werde ich selbst schreiben, und so sind wieder 20 Tage vergangen!... Sie kennen ihn — einmal an der Arbeit und durch sein Werk getrieben, ist er der größte Arbeiter, den es gibt; aber sobald er einmal anfängt zu bummeln, dann gute Nacht, meine Herrschaften!, dann gibts für lange Zeit nichts Neues mehr. Zudem ist seine Liebe für die Landwirtschaft zur Manie, Verrücktheit, Tollheit, Wut, kurz zum Übertriebensten, was Sie sich denken können, geworden. Er steht fast bei Tagesanbruch auf, um nach dem Getreide, dem Mais, den Reben usw. zu sehen. Er kommt von Strapazen ermüdet zurück, und wie soll man es da angreifen, um ihn zu bewegen, die Feder in die Hand zu nehmen? Glücklicherweise geht unser Geschmack für diese Lebensart nur beim Sonnenaufgang auseinander, den er in den Kleidern zu sehen liebt, ich aber von meinem Bett aus. Ich glaube, Sie werden meiner Ansicht sein.

Er wollte, daß ich ihm Ihren Brief vorlese, denn er behauptete, Er! mit seiner Schrift einer Wildkatze, daß die Ihrige noch unleserlicher sei! Bei jedem geistreichen Satz lachte er wie toll, und Gott weiß, wie oft Sie das beabsichtigten. Bei der Geschichte Calzados (Direktors des Théâtre Italien in Paris) und besonders bei dem Gedanken, den Juden (Meyerbeer) durch einen Reklameangriff zu töten, riß er das Maul auf, daß man ihm bis in die Eingeweide sehen konnte. Sie wissen, wenn dieser Bär (ein in Italien gern auf den Ehemann angewandtes Kosewort) einmal lacht, dann lacht er von ganzem Herzen. Dieser Calzado, dem die Galle kocht, und der da glaubt, Verdi mit seinem Mercadante und seinem Meyerbeer in Wut versetzen zu können!... er ist sehr gut und naiv!..., aber lassen wir diese Spaßmacher und kommen wir zu Ernsthaftem.

Ich wünschte, ich könnte Ihnen etwas Angenehmes in betreff der Opéra Comique antworten, aber, mein Gott, er scheint sehr entschieden gegen bestimmte Verpflichtungen

nach der Neapeler Zeit zu sein. Er sagt, er sei zu lange an der Kette gewesen und sei jetzt reich genug, um sich davon freizumachen. Sie können sich denken, daß, wenn ich den geringsten Einfluß auf ihn hätte, die Direktoren der großen Theater in Paris keine bessere Hilfe als mich haben würden, um ihn zu drängen, ehrenvolle und zugleich vorteilhafte Verpflichtungen einzugehen. Aber sobald ich in ihn dringe, schickt er mich weg ... Sie verstehen mich ..., und zwar ohne Umschweife. „Du weißt ja," sagte er zu mir, „daß wir nächsten Sommer, nach der Neapeler Zeit, nach Paris gehen, und dann werden wir schon sehen ... weiter habe ich dir nichts zu antworten."

In etwa acht Tagen gehen wir nach Rimini, wo der Stiffelio unter dem Namen Aroldo gegeben wird, da die religiöse Zensur die Originalfassung nicht zugelassen hat. Es wird nicht nur im Text, sondern natürlich auch in der Musik Änderungen geben. Wie Sie sich denken können, ist er wütend, gerade jetzt seine Campagna zu verlassen, besonders auch um in ein Land zu gehen, wo es ihm an allem fehlen wird und wo es sicherlich nicht einmal warm ist.

Verdi umarmt Sie beide und bittet Sie, seinerseits Laura (der Frau E.s) viel Schönes zu sagen. Was mich betrifft, so nehme ich Sie bei den Haaren und sage Ihnen, daß ich Sie sehr gern habe.

Adieu, mein lieber Léon — auf Wiedersehen auf den lieben Boulevards.

Josephine Verdi.

Erziehung der Volksschichten zur Kunst durch sozialdemokratische Zeitungskritik

Die seit fast 30 Jahren bestehende Dresdner Volks-Singakademie (Dirigent und Mitgründer: Johannes Reichert) führte kürzlich in der Dresdner Kreuzkirche Haydns Schöpfung auf, nach übereinstimmenden, geradezu begeisterten Kritiken in hervorragender Weise. (Chor gegen 300 Köpfe, dazu das Philharmonische Orchester und erstklassige Solisten.)

Der Kritiker der Dresdner „Volkszeitung", der die Aufführung auch als sehr klangschön lobt, schreibt bei dieser Gelegenheit in seinem sehr kurzen Berichte: „... da die Oratorienkomposition in der Neuzeit nicht mehr gepflegt wird, müssen ja die Singakademien vom Erbgut zehren. Den Text der Schöpfung kann man nicht mehr mit Genuß und Erbauung hören, dafür aber die Musik, instrumental und vokal — die gesungenen Worte nur als Lautliches genommen — um so mehr. Haydns Musik ist köstlich in ihrer reinen Heiterkeit."

Was nützt die Aufbauarbeit verständnisvoll geleiteter Volkschöre, was nützen die klugen Einführungsworte, die den Hörern durch ein vom Schriftenverlag des Deutschen Arbeitersängerbundes herausgegebenes Textbuch (Verfasser: Dr. Alfred Guttmann) in die Hand gedrückt werden, wenn die Kritik eines gerade in solchen Punkten führend sein sollenden Volksblattes sich Derartiges leistet? Statt den Leuten, welche heute vielleicht noch nicht oder noch nicht wieder reif sind, um dem „Schöpfungstext" und hiermit dem Gesamtwerke die gebührende Einschätzung zuteil werden zu lassen, die etwa nötigen Aufklärungen zu geben, sucht man ihnen diesen Text sozusagen zu verekeln! Diesen Text, ohne den die Musik doch gar nicht denkbar ist! „Die gesungenen Worte nur als Lautliches genommen!" Nun, darüber zu reden ist ja überflüssig. Aber welche Gefahr liegt in derartigen Äußerungen! Ist es doch bezeichnend, daß ein anderer Dresdner Arbeitergesangverein es sich vor einigen Jahren leisten konnte, Haydns Jahreszeiten aufzuführen und dabei das Wort „Gott" stets durch ein anderes und das Wort „Amen" durch „Freiheit" zu ersetzen!! Auf diesem Wege ließen sich noch manch niedliche, kunsterzieherische Textbearbeitungen durchführen, vielleicht auch neue Textworte zur „Schöpfung" etwa durch Brecht oder Konsorten unterlegen. Die „köstliche Musik" kann ja in ihrer „reinen Heiterkeit" beibehalten werden (nach berühmten Berliner Mustern).

Zur Ehre einer anderen Dresdner sozialdemokratischen Zeitung („Der Volksstaat") seien übrigens einige Sätze aus deren Besprechung durch die sozialdemokratische Landtagsabge-

ordnete Frau Erna Büttner zitiert: „Welch ein überwältigendes Kunstereignis gestern in der Kreuzkirche! Beglückt und ergriffen werden die Tausende das frühlinghafte Werk des greisen Genies wieder genossen haben. Man dankte es der vortrefflichen Volks-Singakademie und ihren Verantwortlichen sehr, daß sie dem ewig jungen Werke wieder so herrlich zur Auferstehung auch in Dresden verholfen haben (wo es in den letzten Jahren etwas stiefmütterlich nur in den Vororten in ganz kleinem Rahmen zur Aufführung kam)... Wen ich auch nach dem Abend sprach — alle stimmten mir bei, daß selten eine so außerordentlich dankbare Stimmung herrschte, die sich allerdings im Kirchengebäude nicht in der üblichen Weise äußern konnte."

Trotz des Textes!

Der Dayton-Westminster-Chor Ohio (U.S.A.)

I.

Dieser amerikanische Chorbesuch war bei uns durch Reklame amerikanischer Art aufgezogen. Der tüchtige Manager versandte Drucksachen, in denen der Chor „die amerikanische Sixtina" genannt, von seiner „erstaunlichen Kunst" gesprochen und er als „Muster von Disziplin, Klangschönheit und Reinheit der Intonierung" bezeichnet wurde. Das Publikum wurde beeinflußt und gutes Wetter bei der Kritik gemacht, letzteres mit negativem Erfolg, weil die deutschen Musikkritiker nicht fortschrittlich genug gesinnt sind, amerikanische Reklame richtig zu begreifen.

Es hatte sich, was aber in Deutschland schon eher zieht, ein Ehrenkomitee gebildet, dem die führenden deutschen Musiker angehörten! Ich nenne von diesen die bekanntesten deutschen Meister: Frau Baronin von Nostiz-Hindenburg, Oberbranddirektor Gempp, Kommerzienrat Fritz Gugenheim, Reichstagspräsident Löbe, Staatsfinanzrat Dr. Schultzenstein. Das Ehrenkomitee war also ebenso zusammengesetzt wie die Verwaltungs- oder Aufsichtsräte oder wie diese Körperschaften sonst heißen mögen, die etwa die städtischen Opernhäuser oder die Orchester verwalten: Lauter Fachleute! Hierin sind wir vortrefflich organisiert. Auch ohne amerikanische Hilfe. Allright.

II.

Doch da Kunst (bekanntlich) von Können kommt, liegt zuletzt das Können immer oben. Was kam bei den Amerikanern heraus?

Die Gesänge, in denen man dem „alten" Europa einmal zeigen wollte, wie man „alte" Meister richtig (very fine, indeed) aufführt, den Palestrina, den Lotti, den Joh. Sebastian Bach, wirkten peinlich. Am schlimmsten der Leipziger Kantor. O yes, ein Muster von Disziplin, so „exakt" hört man das alles selten. Höchstens noch beim Grammophon. Es war eine Grammophonkunst, eine Maschinenkunst, der die Seele fehlt, die nun einmal nicht für Dollars zu kaufen ist, sondern nur Produkt einer jahrhundertelangen Musikpflege und Musikliebe sein kann. Das „macht" man nicht mit Absicht, sondern das wächst in Arbeit von Generationen. Wenn wieder in 300 Jahren der Dayton-Westminster-Chor aus Ohio (U.S.A.) kommt desselben Weges gefahren und wird dann Bach singen, dann kann er (vielleicht) die Chor- und Musikkultur haben, die etwa heute die „Sixtina" hat. Aber diese ist ihm dann schon wieder 300 Jahre voraus. So liegt der Fall, nicht anders. Nicht wir lernen die Kunstkultur von Amerika, sondern dieses hat hier nur von uns zu lernen. Hallo! Go on!

III.

Besseres bot der Chor in Gesängen, die auf amerikanischem Boden gewachsen waren. Hier kommen die oft recht erheblichen Intonationsschwankungen (steal away) nicht so störend in Betracht, weil die Negergesänge, auch die spirituals, oft unmeßbare Zwischentöne, Glissandi, Intervalle haben, die den gewissen Reiz dieser Musik, wenn sie vollendet geboten wird, schon ausmachen. Auch geistig beherrschen die Amerikaner diese Art Musik viel besser. Hier war manches ganz interessant, obwohl man wieder oft das Gefühl nicht los wurde einer sehr kultivierten Zelebration der Heilsarmee (gegen deren heilsame Einrichtungen damit nicht ein Wort gesagt sein soll) beizuwohnen. Dieser militärische Aufmarsch und Abzug, diese ulkige Uni-

formierung, das ganze Tamtam erinnerte ebenfalls lebhaft an jene charitative Gesellschaft. Und wenn sie dann sangen: Steal away, steal away to Jesus, so sah man sich unwillkürlich nach der Bußbank um. Halleluja!

IV.

In der Reklamedruckschrift heißt es dann weiter: „Nicht zuletzt soll diese Reise auch die Freundschaft und das gegenseitige Verständnis der Nationen fördern." Ein guter Zweck, ein Ziel aufs innigste zu wünschen. Aber solange die Amerikaner auf die Tasche klopfen und erklären: Erst bezahlen, dann Freundschaft, so lange wird das schönste Singen amerikanischer Chöre in Deutschland nicht viel helfen. Gewiß, die Amerikaner wollen von uns keinen Pfennig, das erklären sie als ehrliche Leute jeden Tag. Sie sind nur aus Idealismus in den Krieg gezogen, ihre Schuldner sind England, Frankreich, Italien usw. Nicht Deutschland. Von Deutschland wollen sie nichts als die Freundschaft. Aber von Frankreich usw. wollen sie ihr Geld, da sind sie unerbittliche Gläubiger. Und als solchen ist es ihnen natürlich ganz gleichgültig, woher ihre Schuldner das Geld zum Bezahlen nehmen. Aber von Deutschland will Amerika wirklich nichts, im Gegenteil, sie schicken uns noch ihre Chöre, die uns Lieder vorsingen, wie „Jesus, friend of sinners" oder „Christ the Lord is ris'n indeed" oder „Oh, religion is a fortune". Die Amerikaner sind wirklich erfüllt von christlicher Nächstenliebe. Three cheers!

V.

Herrn Parker Gilbert in Ehrfurcht zugeeignet.

Dr. Oskar Guttmann, Breslau.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Kurt v. Wolfurt: Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart (Dortmund, unter W. Sieben). Ein mit dem Schubertpreis prämiiertes Werk.

Honegger: „Rugby", Orchesterwerk (Dresden, unter Fritz Busch). Das Werk nimmt den in Amerika verbreiteten Rugbysport zum Gegenstand der Darstellung. Ist also ein natürlicher Bruder der „Pacific 231".-

Richard Gress: Variationen über ein Thema von Mozart für Orchester (III. Westfäl. Tonkünstlerfest, Münster i. W.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Das Wunder der heiligen Cäcilia", dramatische Oper in 3 Akten von Gustav Grossmann, Text von C. Böhmer (Stadttheater Stettin).

„Belsazar" und „Lebenslichter", zwei einaktige Opern von Hans E. Pero (Hamburger Stadttheater, GMD. Pollak).

„Madame l'Archidue", Kom. Oper in 3 Akten von Offenbach. Neubearb. von Karl Klaus (Stendal).

„Jürg Jenatsch", Oper von Kaminski (Dresden, s. S. 346).

„Der oder der", musikalische Tanzpantomime von Max Spilcker (Leipzig, s. S. 345).

„Angelo, Tyrann von Padua", Oper von Alfred Bruneau, Text nach Victor Hugo von Ch. Meré (Straßburg). A. B. hat zu dem romantisch-wilden Textbuch eine klare, impressionistisch gehaltene Musik geschrieben, die vor allem durch kluge Zurückhaltung im Gefühlsmäßigen und durch hervorragende Durchkomponierung der Dialoge erstaunen läßt (Voss. Ztg.).

„Der Bucklige des Kalifen", Kom. Oper in 1 Akt von Franco Caesavola, Text nach einem Märchen aus 1001 Nacht von A. Rossalo (Rom). Unser italienischer Mitarbeiter, Dr. Fr. Rose, schreibt uns: Das Werk war bei dem, vom römischen Gouverneur veranstalteten Opernwettbewerb preisgekrönt worden. Das kritische Publikum der röm. Oper bereitete dem melodiösen, gewandt und flüssig komponierten Stück, das sich seitab der Moderne hält, einen äußerst beifallsfreudigen Empfang.

„Maschinist Hopkins", Oper nach eigenem Text von Max Brand (Stadttheater Duisburg). Das für die Duisburger Opernfestwoche vorgesehene Werk stellt die Presse künstlerisch nicht hoch. Es fallen Ausdrücke wie „Kinooper", „Die Mache triumphiert", „Tragikomödie, frei nach Courths-Mahler" u. a. Über die Musik schreibt die Bad. Presse, Karlsruhe: „Der Schrekerschüler Brand hat von seinem Lehrer die Vorliebe für patholog. Perversionen geerbt. Er schreibt gewandte dekorative Musik, kennt vorläufig seinen Wagner und Debussy besser als sich und hat den Mut zu Banalität. Seine Tanzschlager sind landesübliche Konfektionsware, ‚von der Stange' greifbar." Über die theatralische Wirksamkeit des vom Publikum begeistert aufgenommenen Werkes besteht indessen kein Zweifel. „Das Raffinement des Theatereffektes ist außerordentlich . . . Auf der Jagd nach zugkräftigem, modernem Operntheater wird sich manche Bühne, die ihr künstlerisches Gewissen nicht beschwert, der neuen Oper bemächtigen" (Köln. Ztg.).

„Le Mas", Oper in 3 Akten, Text und Musik von M. Canteloube (Pariser Oper). — Eine nicht recht geglückte französische Volksoper. „Einfache Handlung", dazu „farblose und zu verkünstelte Musik" (Köln. Ztg.).

Konzertwerke:

Busoni: „Il Sabato del Villagio", ländliches Gedicht von G. Leopardi für Chor, Soli und Orchester. (Reichsdeutsche Urauff. durch den Lüneburger Musikverein unter Gottwaldt-Tarnowski.) Es handelt sich um ein Werk des 17jährigen Busoni, daß seit seiner Urauff. in Italien (1883/84) nicht mehr zu hören war und jetzt von der Gattin Busonis aus dessen Nachlaß dem jungen Lüneburger Dirigenten zur Aufführung anvertraut wurde.

Werner Karthaus: Variationen über „Wachet auf, ruft uns" nach dem Satz von J. S. Bach für großes Orchester (Düsseldorf, GMD Weisbach).

Karl Kluge: „Welt-Totenfeier", Oratorium (Plauen i. V.). Das Werk, für Solostimmen, Posaunenquartett, Orgel und Chor, eignet sich für liturgische Abendmusiken.

Franz Philipp: „Weihnachtsevangelium" für Sopran, Bariton, gem. Chor und Orgel (Mannheimer Volkssingakademie unter Prof. A. Schattschneider).

Flick-Steger: Streichtrio, Fritz Behrend: Streichquartett op. 47 (München, Studenyquartett).

Gg. Wiegandt: „Missa eroica" für gem. Chor, Baßsolo, Bläser und Orgel (Cäcilienverein, Vreden i. W.).

Werner Trenkner: „Schilflieder" für Bariton und Orchester (Münster i. W.).

Petyrek: „Konzertform der Opernpantomime „Die arme Mutter und der Tod" (Winterthur, Collegium musicum).

S. Karg-Elert: Partita für Klavier op. 113 (Leipzig, Max Pauer. Solistenabend des Landeskonservatoriums).

Fritz Spieß: Duo für Violoncello und Klavier op. 12 (Leipzig, Weitzmann-Trio).

Karl Schäfer: Violinsonate op. 13 (Musikverein Bamberg).

G. Rüdinger: Divertimento in 5 Sätzen für Bratsche, Saxophon und Klavier op. 75 (München).

KONZERT UND OPER

INLAND:

LEIPZIG. Im vergangenen Monat gab es noch einiges Besondere. Der Riedelverein führte Grabners Heilandsklage und Kaminskis 9. Psalm auf, und zwar ausgezeichnet. Zwei ziemlich ungleiche Werke. Hier gesteigertes, fast ins Ungeheuerliche gehendes Leben, mit genialer Hand gepackt und meist auch gestaltet, dort eine Ausgeglichenheit, der das Ungemeine fernliegt und uns nur vorübergehend in Bann schlägt. In seinem Weihnachtsoratorium hat Grabner einen weit höheren Flug getan als hier in diesem, seinem neuesten Werk, dem man etwas die Leipziger Luft anmerkt. Für die meisten Komponisten hat Leipzig etwas Gefährliches, sie schleifen sich ab, manche trocknen mit der Zeit sogar etwas ein. Grabner ist glücklicherweise noch nicht so weit, sein unbekümmertes, sich des rechten Weges bewußtes Österreichertum tritt aber bereits ziemlich zurück. Seinen Bußpredigten z. B. fehlt der große, herbe, eindringliche, nichts beschönigende Ton und es wird nicht zufällig sein, daß der so schön ausgeglichene ruhige a-cappella-Satz: Treues Kreuz (letztes Jahr als Musikbeilage hier veröffentlicht) den überzeugendsten Eindruck macht, von manchen sonstigen schönen melodischen Wendungen abgesehen, die aber zu einer durchgreifenden Gestaltung selten gelangen. Die unter M. Ludwig stehenden Aufführungen, vor allem von Kaminskis überaus schwierigem Werke, stellten dem Chor das glänzendste Zeugnis aus, auch die Solisten, Hilde Lauquère, Henriette Lehne, besonders aber auch Erich Jugel und A. Paulus, leisteten sehr Schönes; kurz, ein Ehrenabend der Chorvereinigung. — Einen weiteren bedeutenden Tag in dieser an Höhepunkten wenig reichen Konzertzeit ist der Mirag, dem hiesigen Rundfunk, zu danken, nämlich eine geradezu köstliche Aufführung von Schönbergs herrlichem Frühwerk: Gurrelieder unter der überlegenen, größtenteils geradezu faszinierenden Leitung von Kapellmeister A. Szendrei in der Alberthalle. Kein Weg führt von diesem, in deutsch-romantischer Musik tief verankerten Werk zum heutigen Schönberg, nicht einmal von Ruinen dürfte man sprechen, sondern von etwas, was mit Musik, zumal deutscher Musik auch nicht das geringste mehr zu tun hat. Wie schön — ich meine damit auch, mit welch' innerer Sorgfalt — ist bei dem einstigen Schönberg alles gearbeitet, welche Versenkung gerade auch ins Kleine, nichts von einem breiten Pinselstrich trotz der vielfach ins Große gehenden Wirkung. Und heute dieses keineswegs verstimmte, sondern absichtlich völlig anders gestimmte Klavier! Dieser Schönberg ist schließlich doch das gräßlichste Opfer der Entwurzelung in der Musik der letzten 50 Jahre. Bei den meisten andern kommts, im weiten, gewissermaßen welthistorischen Sinn, schließlich nicht so sehr darauf an, ob sie so oder so schreiben, aber hier, wo man eine schöpferische Seele den ganzen Abend verspürte, da ist's schade, da hüllt sich die Muse in Trauer. Der Erfolg war ungemein, weit stärker als der vor dem Kriege, als wir eine Aufführung, die eine hiesige Kunstfreundin (Fr. Albertine Zehme) ermöglichte, hatten, und zwar unter Leitung des Komponisten selbst. Wie denn fast alle echte Vorkriegsmusik heute stärker wirkt als damals. Auch die Solisten waren trefflich: A. M. Topitz und Lotte Mäder-Wohlgemut als Vertreter des Liebespaares, Fr. M. Adam, der Claus Narr M. Fleischers, ganz besonders aber auch der ausgezeichnete Sprecher W. Klitsch. Noch etwas ist zu sagen: der Gesamtertrag des Konzerts wurde der Heinrich-Schütz-Gesellschaft zur Errichtung eines H.-Schütz-Denkmals in Köstritz überwiesen! Schütz und Schönberg, auf den heutigen wär's ein Witz, dem

einstigen Schönberg hätte aber Schütz freundlich zugewinkt. Die drei Chöre und das Leipziger Sinfonieorchester hielten sich ausnehmend gut. Noch etwas anderes Besonderes ist dem hiesigen Rundfunk zu verdanken, die endliche Bekanntschaft mit einer Oper Dvořáks (von Dresden aus): Die Dickschädel in einer brauchbaren Aufführung. Warum hört man das von Musik strotzende und textlich gar nicht ungeschickte Werk nicht auf der Bühne!? Man schreit heute nach Musizieropern, da hat man ja, was man sucht.

An der Oper wurde J. Weinbergers vor einigen Jahren in Prag uraufgeführte Oper: Schwanda, der Dudelsackpfeifer gegeben. Als Ganzes einfach ein Treffer, eine echte Volksoper, textlich ebenso anregend wie musikalisch packend, von aller konstruierten Moderne völlig Abstand nehmend, weil von einem Künstler herrührend, der Kunst nicht der Richtung, sondern der Kunst wegen treibt. Und wahre Kunst ist nun einmal auf die Erfüllung des Seienden gerichtet. Wir werden auf das köstliche, zwar noch nicht überall ausgeglichene Werk noch zu sprechen kommen. Die Aufführung unter Schleunings musikalischer Leitung erfüllte beste Erwartungen.

Ein sehr glückliches Konzert gab die Sängerschaft Arion anläßlich ihres 80. Stiftungsfestes. Der Chor sang unter H. Kochs Leitung so frisch und ausgeglichen wie in den ganzen letzten Jahren nicht. Zur Aufführung gelangten lediglich Werke früherer Kommilitonen, von Otto Böhme Orchestervariationen und Fuge über ein Thema von Mozart, d. h. das auch von ihm benutzte bekannte Kinderlied, ein sehr anregendes, aber stilistisch unruhiges, das Wesen der Variation mehr äußerlich als von innen heraus fassendes Werk, Karl Hasses „Frische Fahrt" für Männerchor, Tenorsolo und Orchester, ein lauschig warmer Eichendorff, nur dort den Dichter nicht voll erfüllend, wo er persönlich wird. Weiterhin schöne a-cappella-Chöre früherer Dirigenten, dann ein eben vollendeter „Hymnus mit Orchester und Baßsolo von O. Wittenbecher, ein trefflich angelegtes, indessen das Letzte nicht gebendes, kleines Chorwerk. Einen außerordentlich tiefen Eindruck hinterließen zwei ernste Sololieder G. Göhlers (Hat dich die Liebe berührt, Die Berge) und von P. Klengel „Am Himmelstor , von Willy Rössel (Davos) mit seiner ganzen suggestiven Vortragsart geboten. Das Schlußwerk mußte ich mir entgehen lassen. Wie gesagt, eine Veranstaltung besonderer Art. A. H.

Das III. Konzert ohne Dirigent des Leipziger Sinfonieorchesters zeigte schlechten Besuch. Genialerweise ließ man zwei andere Konzerte auf den gleichen Abend fallen, eine Leipziger „Gepflogenheit", an der man selbst in diesen konzertarmen Zeiten treulich festzuhalten scheint. Trotzdem: die „Sensation" des dirigentenlosen Orchesterspiels scheint doch verrauscht zu sein. Das Publikum will wieder seinen Dirigenten haben, „Heldenverehrung" treiben. Dabei wurde wieder mit einer Feinheit und Klangschönheit gespielt, daß man aufs neue überrascht war. Gut gelang ein modernes, allerdings stark rhythmisches Werk: Kodalys „Hary Janos-Suite", ganz hübsche Spielzeugmusik für ungarische Knaben mit vaterländischer Apotheose im „Intermezzo". Dann aber besonders Schuberts 3. Sinfonie (D-Dur), dieses jünglingshaft-keusche, ganz kammermusikalisch gearbeitete Werk. Als Solistin hatte man die immer noch fesselnde Aline Sanden verpflichtet. — In der Matthäikirche brachte Max Fest mit seinem sehr leistungsfähigen Kirchenchor unter Hinzuziehung von Instrumentalkräften eine Osterkantate für Chor, Streichorchester, 2 Klarinetten und Orgel von Johannes Weyrauch zur Uraufführung, ein reinlich gearbeitetes, nach puritanischer Einfalt strebendes Werk. Die Behandlung des Evangeliums erinnert äußerlich an H. Schütz, mit lieblicher Zartheit ist die Rede Marias mit Jesus ausgeführt. Kurz, wir haben ein tüchtiges Gebrauchswerk, an dem unsere Kirchenchöre froh sein dürften. Außer der schönen Pfingstmotette, op. 90, 4, von A. Mendelssohn, hörte man noch ein Trio für Orgel und zwei Violinen von Kurt Driesch, unordentliche, trotz krampfhaftem motivischen Arbeiten im Grunde doch stümperhafte Musik. Der Komponist muß noch sehr viel lernen, um etwas Durchgebildetes, Sauberes formen zu können. — Das Frühjahrskonzert des Leipziger Männerchors unter G. Wohlgemuth brachte in bester Aufführung Chöre lebender, meist bewährter Männerchor-Komponisten wie Kaun, Gatter, Rud. Hoffmann u. a. Lisa Kummer sang mit angenehmem Sopran Lieder von J. Marx und Rinkens.

In der Oper gab es als Uraufführung eine musikalische Pantomime „Der und der" von unserem begabten Sänger-Komponisten Max Spilcker. Eine auch tänzerisch geschickte, aber viel zu breite Handlung wird mit einem, durch Jazz vergrößerten Strauß-Orchester auf ziemlich äußerliche Weise untermalt. Da man sehr viel Musik, aber nichts Durchgreifendes hört, wird man bald abgestumpft. Der Rest ist Langeweile. Gespielt und getanzt wurde nicht eben bedeutend. Lobenswert die musikalische Leitung von Oskar Braun, ebenso die Inszenierung Brüggemanns. W. Weismann.

Die Verhandlungen der Gewandhaus-Konzertdirektion über die dauernde Besetzung des Kapellmeisterpostens sind noch nicht zu einem Abschluß gekommen, so daß die Konzerte des nächsten Winters wieder auswärtigen Gastdirigenten anvertraut werden müssen. Den Hauptteil der Konzerte wird wiederum B. Walter dirigieren. Furtwängler hat sich bereit erklärt, zwei Anrechtskonzerte zu übernehmen; ferner haben zugesagt Klemperer, Mengelberg, Scherchen und Eugen Jochum (Mannheim).

Das Direktorium der „Philharmonischen Konzerte“ hat beschlossen, im nächsten Winter außer 2 von Max Ludwig geleiteten Chorkonzerten 8 Orchesterkonzerte unter künstl. Leitung Scherchens zu veranstalten. 4 Konzerte wird Scherchen, 4 Günther Ramin dirigieren. Hinzuzufügen haben wir beiden Mitteilungen nichts.

DRESDEN. Heinrich Kaminskis erstes Bühnenwerk, das Drama „Jürg Jenatsch“ erlebte hier unter Fritz Busch seine Uraufführung. Ohne jedoch mehr als einen Achtungserfolg erzielen zu können. Es stellt sich als ein mißlungener Versuch dar, dem Stoff, den des „Dichterkomponisten“ C. F. Meyers gleichnamiger historischer Roman bot und der einen Meyerbeer hätte reizen können, halb als gesungenes, halb als gesprochenes Drama zu behandeln und ihn durch Beteiligung von Chören kontemplativen Charakters auch noch das Mäntelchen eines geistlichen Spiels oder dgl. umzuhängen. Jedenfalls aber zeigte die Aufnahme des Werkes, daß die Zeit noch nicht gekommen ist, in der man eine solche kunstästhetische Verirrung goutiert. Und noch obendrein ist die Begabung Kaminskis, die nach dem Sakralen graviert und gar nicht bestritten werden soll, so wenig auf das musikdramatische Moment eingestellt, daß man in den opernhaften Szenen nicht selten eine völlige Hilflosigkeit empfand. Auch eine Aufführung, für deren Inszenierung sich die Spielleiter der Oper (Otto Erhardt) und des Schauspiels (Josef Gielen) einsetzten und für die erste Kräfte beider Institute zurVerfügung standen, konnte den Erfolg eines Werkes nicht retten, das ein unmögliches Nebeneinander von Wort- und Tondrama darstellt.

Die Heinrich-Schütz-Gesellschaft, im Jahre 1922 gegründet und zur Zeit unter Vorsitz Dr. Erich H. Müllers stehend, veranstaltete anläßlich der Enthüllung einer Gedenktafel an dem Heinrich-Schütz-Haus (Neumarkt 12) ein Kirchenkonzert mit nur Schützschen Werken. Es fand im stilvollen Rahmen des ältesten Gotteshauses Dresdens, des Evangelischen Doms (Sophienkirche) mit dem berühmten Marmoraltar Johann Maria Nosenis, einem der schönsten Werke der italienischen Frührenaissance auf deutschem Boden, statt. Zur Aufführung gelangten Chorwerke und Sologesänge, unter den letzteren als besondere Perlen die erschütternde Klage um Absaloms Tod und das inbrünstige „O Jesusname süßester“. Die musikalische Leitung hatte Johannes Herklotz als Leiter des Chors der St.-Matthäi-Kirche (Friedrichstadt).

Die übliche Karfreitags-Aufführung der Matthäus-Passion unter Otto Richter bot das Werk aus Anlaß der Feier der Gedenktage seiner Leipziger Ur- und Berliner Erstaufführung auch hier in ungekürzter Gestalt. Ein interessanter und insofern dankenswerter Versuch, aber doch ein nur die Berechtigung der Kürzungen erweisender, da kaum eine der den Strichen zum Opfer gefallenen Arien und Choräle ihre Wiederaufnahme lohnen und diese nur die erschütternde Wirkung des Werkes abschwächen würde. — Bemerkt sei übrigens, daß das Werk seine hiesige Erstaufführung am 31. März 1833 im Rahmen eines Palmsonntag-Konzerts der Kgl. Kapelle in dem noch aus Hasses Zeiten stammenden großen alten Opernhaus erlebte, in dem Rich. Wagner 13 Jahre später Beethovens „Neunte“ der Welt neuentdeckte und das in den Maitagen 1849 ein Raub der Flammen wurde. Zu danken war diese Erstaufführung der Anregung des damaligen Leiters der Dreyssigschen Singakademie, des Hoforganisten Dr. Johann Schneider. Sie fand unter Leitung des Hofkapellmeisters Francesco Morlacchi statt, während jener dann noch eine Wiederholung am 12. April 1840 leitete. Erst im Jahre 1874 erschien das Werk dann in Dresden wieder. Seine wachsende Volkstümlichkeit kann man von 1885 datieren, bis seine Aufführungen nach dem Amtsantritt Otto Richters (1906) vom Jahre 1911 an alljährlich die musikalischen Karfreitagsfeiern der Kreuzkirche wurden.

Sein 25jähriges Kantoren-Jubiläum beging Alfred Stier in der Striesener Versöhnungskirche mit einer hervorragend gelungenen Aufführung von Händels in Dresden seit einem Vierteljahrhundert nicht gehörtem Israel in Ägypten. Im besonderen bewährte sich in den grandiosen Chören glänzend die von ihm gegründete und geleitete „Kantoreigesellschaft“.

Der 12jährige Geiger Yehudi Menuhin trat hier in einem Sonderkonzert im Opernhaus auf und hatte einen sensationellen Erfolg. In New York von einem reichen, Busch befreundeten Mäzen entdeckt und protegiert — er kaufte ihm eine wundervolle Stradivarius-Geige! — repräsentiert er jene phänomenhafte musikalische Frühbegabung, wie man sie in Hubermann, Elman, Haifetz u. a. vor sich hatte und wie sie gerade in der jüdischen Rasse nicht selten ist. Der Kleine spielte ein Bachs E-Dur-Konzert und die Violinkonzerte von Beethoven und Brahms umfassendes Programm (!) mit der Staatskapelle. Er spielte es fast ohne Spuren der Ermüdung zu zeigen mit einer Musikalität des Vortrags und einer Beherrschung des Technischen, die in Erstaunen setzte. Wie verlautet, soll er nun noch in Paris auftreten und zu seiner weiteren Ausbildung Adolf Busch ausersehen sein. Jedenfalls dürfte man dann hoffen, daß diese außerordentliche Begabung in der Zeit der Umstellung von der unbewußten zur bewußten Kunstbetätigung zur männlichen intellektuellen und seelischen Ausreifung kommt! O. Schmid.

ALTENBURG. G. Bizet: „Die Perlenfischer". Bibo und Prerauer haben gemeinsam den Versuch unternommen, diesen Bizet für die Bühne zu retten. Auf Bibos Konto fällt dabei die völlige textliche Neugestaltung, während Prerauer die dramaturgische Bearbeitung besorgte. Es ist zunächst eine musterhafte textliche Unterlage zustande gekommen. Bis in die letzten Silben ausgefeilte Sprache gewährleistet flüssige musikalische Deklamation. Der Text erfüllt zugleich die von der dramaturgischen Seite her gestellte Forderung nach Vereinfachung und Verdeutlichung der Handlung. Hier lag die Schwierigkeit. Das allzu stark und einseitig auf „Nummern" gearbeitete Libretto ergab keine sich organisch fortentwickelnde Handlung. Sprunghaftem Vorwärtsschreiten auf der einen Seite standen Szenen, die weit zurückgreifend inhaltliche Lücken zustopften, gegenüber. Erstaunlich ist, wie durch einfaches Umstellen der Nummern nun Gleichmäßigkeit und logische Entwicklung der Handlung erzielt wurden. Dadurch, daß der Ausgang ins Tragische verkehrt wurde (Nadir wird ohne Wissen Zugras von den Fischern getötet und Leila stürzt sich, um im Tode mit ihm vereint zu sein, ins Meer), wurde die störende Szene, die am Schlusse der Oper noch die völlig neue Tatsache bringt, daß Leila Zugra früher einmal das Leben rettete, überflüssig. Die Charaktere der Männerrollen sind dabei schärfer herausgekommen. Nadir tritt jetzt tatsächlich als der mit Recht Liebende auf, während Zugras Liebe verwerflich erscheint. Die charakterologischen Forderungen, die die stimmlichen Einheiten lyrischer Tenor und lyrischer Bariton an ihre Rollen stellen, werden also erfüllt. Die beiden Brennpunkte der Handlung sind das Keuschheitsgelöbnis Leilas und die Entdeckung ihrer Liebe zu Nadir. Dementsprechend sind die vier Akte der ursprünglichen Fassung auf zwei zurückgeführt worden. Man sieht überall das Streben nach Einfachheit und Klarheit. Dazu kommt schließlich noch das nach der formalen Wirkung. So wird z. B. die große Chorszene, die erst in der Mitte des ersten Aktes stand und nach der alles weitere in diesem lahmen mußte, jetzt als erstes Finale gestellt. Musikalisch ist im einzelnen außer einigen kleinen Retouchen, wie sie bei jeder Aufführung nötig sind, alles geblieben. Die Musik ist stark genug, die Oper zu tragen, wenn sie auch den Maßstab der Carmen nicht verträgt. Die Mängel lagen tatsächlich nur im Literarischen. Die Bearbeiter sind bei ihrer Beseitigung radikal vorgegangen. Aber auch nur eine gewagte Operation konnte zum Erfolg, der anzuerkennen ist, führen. — Maurice de Abravanel brachte die Oper mit Liebe und Begeisterung heraus. Dr. Kunath.

BEUTHEN-OBERSCHLESIEN. Auch im vergangenen Konzertwinter hat das Musikleben in Oberschlesien trotz Konzertmüdigkeit des Publikums nichts zu wünschen übrig gelassen. Immer wieder ist der durch nichts totzudrückende Eifer der Musik- und Gesangsvereinigungen und deren Leiter zu bewundern, die den Glauben an eine wieder verstärkt lebendig werdende Anteilnahme und Unterstützung durch das Publikum nicht verlieren können.

Das Andenken Schuberts in seinem 100. Todesjahre zu ehren, das ließ sich kein Ort nehmen, bis in kleine Dörfer hinein; einzelne Orte gaben mehrere Schubertkonzerte. (Oppeln feierte eine Woche lang in täglichen Konzerten.) — Einer Musikaufführung soll besonders gedacht werden, die an Mut und Kraft der Aufführenden (Beuthener Singverein) wohl das letzte verlangte: Prohaskas „Frühlingsfeier". Das Werk, 22 Jahre alt, ist wohl bloß wegen seiner ungeheuren Schwierigkeiten erst viermal aufgeführt worden (Wien, München, Leipzig, Barmen). Prohaska ist in dem Streben nach Erfüllung des Textes bis zur letzten Möglichkeit gegangen, durch beispiellos unsangliche Stellen, durch scharf herausgepeitschte Polyrhythmik wurden die Sänger vor ungeahnte Schwierigkeiten gestellt. Kein Wort des Lobes an alle Ausführenden ist nach dieser Aufführung zu viel, besonders aber an den Leiter, MD. Jaschke, der in zehn Jahren den Verein zu dieser Höhe geführt hatte. Aber auch A. Sauer, der die Aufführung wegen gesundheitlicher Verhinderung Jaschkes leitete, hatte sich uneingeschränkte Anerkennung verdient, denn in kurzer Zeit in dieser (handschriftlichen!) Partitur heimisch zu werden, das setzt eine volle Musikerpersönlichkeit voraus.

Es sei noch die Kulturarbeit erwähnt, die im abgetrennten Teil Oberschlesiens der Meistersche Gesangverein Kattowitz leistet mit seinem nimmermüden Leiter Prof. Lubrich. Dieser Verein hatte in Warschau in Gegenwart höchster polnischer Würdenträger in zwei Konzerten Beethovens „Missa solemnis" und neben a cappella-Chören Honeggers „König David" aufgeführt. An namhaften Solisten hörten wir in Oberschlesien: Dusolina Giannini, Sigrid Onegin, Lotte Leonard, Heinrich Schlusnus, ferner das vorzügliche Guarneri-Quartett.

Das Oberschlesische Landestheater hat die aufsteigende Kurve der letzten Jahre beibehalten. Wiederholt ist an dieser Stelle bereits auf die großen Schwierigkeiten hingewiesen worden, mit denen dieses Theater bei Erfüllung seiner vornehmen Kulturpflicht hier im Osten zu kämpfen hat. Vornehmlich bestehen diese Schwierigkeiten darin, daß fünf Orte regelmäßig bespielt werden müssen. Trotzdem ist es auch in dieser Spielzeit wieder gelungen, insgesamt elf Opern herauszubringen. Es waren dies: „Die lustigen Weiber", „Lohengrin", „Hoffmanns Erzählungen", „Die Macht des Schicksals", „Don Juan", „Ariadne auf Naxos", „Zar und Zimmer-

mann", „Parsifal", „Der Zar läßt sich photographieren", Kreneks „Geheimes Königreich" und Hindemiths „Hin und zurück". Und wenn dem Theater bestätigt wird, daß — mit einer einzigen Ausnahme — alle Aufführungen hochwertig gewesen sind, so soll dies für unsere Oper mehr als die übliche Anerkennung bedeuten; in erster Linie dem Generalintendanten Illing, dann dem szenischen Leiter Schlenker, und besonders Schmitt-Kempter mit seinem ausgezeichneten Orchester.

J. Reimann.

BREMEN (2. Hälfte des Konzertwinters 28/29). Den Mittelpunkt des musikalischen Lebens bilden die philharmonischen Konzerte. Bewußt pflegen sie vornehmlich die Klassik und Romantik. Ihr schönheitstrunkener und feinsinniger Ausdeuter, G. M. Wendel, und sein treffliches Orchester brachten Stunden reinsten Genusses. In zwei Konzerten wurde Wendel von Paul Kletzki und F. v. Hößlin vertreten. Ersterer zeigte sich mit der 4. Sinfonie von Brahms als geborener Orchesterdirigent mit innerlichem Schwung und großer Linienführung, der letztere brachte als Erstaufführung für Bremen Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven mit. Die Klarheit seiner Darstellung und die Interpretation des Heldenlebens wurden gebührend gefeiert. Neutönern öffnet die Philharmonie nur mit Vorsicht ihre Pforten. Wetzlers sinfonischer „Tanz aus der baskischen Venus", eine Straußnachfolge mit kleinen modernsten Zutaten, und ein Klavierkonzert des Landgrafen Friedrich von Hessen waren die Neuheiten. Das Klavierkonzert ist neuromantisch, das Orchester sagt mehr als das Soloinstrument. Das Ganze ist etwas zu breit angelegt, hat aber Stellen großer Schönheit. Eine Reihe namhafter Solisten ergänzten die Erfolge der Konzerte. Genannt sei der überragendste Stern, Adolf Busch, der den Bremern zum erstenmale Regers Violinkonzert vermittelte. Seine geniale Darstellung zeigte, wie wahr Reger sprach, wenn er von seinem Werke sagte: „Ich glaube etwas geschaffen zu haben, was Beethovens Violinkonzert gleichkommt." Mit Mahlers 2. Sinfonie schloß die Konzertfolge imponierend ab.

Im Künstlerverein hielt die herrliche Lubka Kolessa Zwiesprache mit ihrem Genius und ein Sonatenabend Kulenkampff-Gieseking (Reger, Schubert, Strauß) zeigte diese Meister in kaum zu überbietender Größe. Der großzügige Organist Karl Hoyer ließ erstmalig seine Toccata und Fuge op. 36 erklingen, ein Werk strengster Konzentration, stets interessant und aus innerem Gehalte wirkungsvoll, während Ilse Meinert, Hamburg, sich als vielverheißende und schon erfüllende Geigerin erwies. Das 1. Bläserquintett der Dresdner Staatsoper mit Th. Blumer am Klavier — erstmalig das seine Wirkung nie verfehlende Sextett op. 45 von Blumer und H. J. Therstappen, ein junger, grundmusikalischer Pianist, erzielten große Erfolge. Th. erweckte die Purcellvariationen von K. Hoyer und W. Niemanns „heitere Sonate" zu klangreichstem Leben (beides zum ersten Male in Bremen). Eine „Tat" des Künstlervereins war die Erstaufführung von Bártoks holzgeschnitztem Prinzen. Karl Dammer meisterte das gewaltige Orchester (80 Mann), Hermann Koch hatte Bilder berückender Schönheit geschaffen. Leider drückt in diesem Werke das Riesenorchester die harmlose Handlung etwas in den Hintergrund und das Ungarische der Musik ist zu stark von westeuropäischen Elementen überwuchert.

Für eine Vortragsfolge hier noch nicht gehörter Chorwerke setzte sich der Lehrergesangverein unter Prof. Nößlers hingebender Leitung mit gutem Erfolge ein: Lefmanns „Gebet" wandelt ausgetretene Pfade ohne sonderliche Erfindung. Moldenhauers Kantate: „Im Herbst" stellte sich als Wagnernachfolge mit viel äußerlicher Wirkung vor, Frischenschlagers „feuriges Männlein" und Sekles' Variationen über „Prinz Eugen" dagegen sind originelle, aus echter Musik geborene reizvolle Chorwerke.

In der Union warteten Spalding, Schlusnus, Melchior, Lotte Lehmann, Piatigorski mit Bravourleistungen auf, das Künstlerische der Vortragsfolge vermißte man.

Erwähne ich noch die Schubert gewidmeten erstklassigen Kammermusiken der Philharmonischen Gesellschaft (Buschquartett, Kreuzer-Trio, Lotte Leonard), so ist in den Hauptzügen das Konzertleben Bremens abgebildet. Was hiesige Solokräfte einem mehr oder minder zahlreichen Publikum boten, legte Zeugnis ernsten Strebens im Dienste der Kunst ab. Die Maifeier der Oper bestand in einer Erstaufführung von Charpentiers „Luise"!

Dr. Kratzi.

FREIBURG BR. Aus langer zu berücksichtigender Musikperiode hebt sich zunächst die Tatsache ab, daß Freiburg seit dem vorigen Sommer den Vorort des Badischen Bruckner-Bundes darstellt. Zu verdanken ist das der organisatorischen Arbeit von Prof. Grüninger-Triberg, der die Verbindung mit der Internationalen Bruckner-Gesellschaft in Leipzig darstellt. Deren hier erschienener Vorsitzender, der Bruckner-Biograph Dr. M. Auer, begrüßte auf der Gründungsversammlung die Wahl Freiburgs als Vorort, Dr. Grunsky (Stuttgart) überbrachte die Grüße des benachbarten Württembergischen Landesverbandes. Als Hauptaufgabe des Badischen Bruckner-Verbandes tritt namentlich die würdige Aufführung großer Bruckner-Werke in den Städten Freiburg, Karlsruhe, Baden-Baden, Mannheim, Heidelberg hervor. Ein gutes Omen in dieser Beziehung bedeutete eine von unserem GMD.

Ewald Lindemann in der Festhalle gebotene schwungvolle und eindrucksstarke Aufführung der 8. Sinfonie. Lindemann ist in seinen Sinfoniekonzerten auch weiter der Vertreter einer gemäßigten Pflege moderner Musik geblieben, was deren Einbürgerung entschieden mehr fördert als das Vorstürmen einer inzwischen eingegangenen „Arbeitsgemeinschaft" für moderne Musik. Aus seinen Programmen ist Mahlers Fünfte zu nennen, ferner die sehr dankenswerte 2. Aufführung der „Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Hektor Berlioz" von Braunfels, der sich hier als geistvoller Vermittler zwischen Tradition und Atonalität zeigt. Das wichtigste Ereignis in dieser Beziehung aber war die Darbietung von Hindemiths Kammermusik Nr. 5 für Bratsche und größeres Kammerorchester (Werk 36) und das „Konzert für Orchester" (Werk 38), bei deren Wiedergabe in der Generalprobe der Komponist zugegen war und dessen solistische Vertretung am Konzertabend er selbst durchführte. Die Aufnahme war sehr beifallsfreudig und warm, die Kritik der führenden Blätter aber zurückhaltend. Ein neues Klavierkonzert von unserem Freiburger Julius Weismann (Uraufführung kurz vorher in Karlsruhe), von ihm selbst mit innerlichster Wärme gespielt, schlägt in durchaus modernem Empfinden, aber überzeugter Verehrung des Erbguts unserer deutschen Klaviermusik eine Brücke von Vergangenheit zur Gegenwart. In der Richtung der Einführung neuer Musik auf dem Gebiet der Klaviermusik erwiesen sich 2 „Klavierabende zeitgenössischer Musik" (von Ravel bis Stravinsky) als sehr aufklärend, dank auch der virtuosen Wiedergabe durch die Veranstalterin Alida Hecker. — In das vielfältige Gewebe der 73. Gustav-Adolf-Tagung in unserer Münsterstadt waren auch die ernsten Farben protestantischer Kirchenmusik eingewoben. Eine festliche Huldigung an die Besucher war eine in allen Teilen gelungene ungekürzte Wiedergabe der Originalfassung des „Messias" durch den auf paritätischer Grundlage stehenden Chorverein unter Maximilian Albrecht. Leider war es die letzte Leistung des in jeder Beziehung hervorragenden Dirigenten, der uns als Leiter des Berliner Rundfunk-Chors entrissen ist. Eine Bestimmung des Nachfolgers steht noch aus. Die hocherfreuliche Berücksichtigung unseres Südwest- und Grenzwinkels durch ein wundervoll ausgeglichenes und Offenbarungen spendendes Konzert des Thomaner-Chors verdanken wir wohl in erster Linie den Beziehungen seines Leiters Prof. Straube zu unserem Collegium musicum und seiner Prätorius-Orgel. Am Konzertabend in der Ludwigskirche wirkte ein jüngerer Straube-Schüler, unser Freiburger Ernst Kaller an der Orgel mit. — Der Schubert-Gedenktag war von einer Überfülle von Konzerten jeder Art umkränzt. Dr. v. Graevenitz.

NÜRNBERG. Das Stadttheater eröffnete seine neue Spielzeit mit einer ausgezeichneten Einstudierung von Webers Euryanthe in der Bearbeitung von Lauckner und Tovey, unter der gewandten Inszenierung des neuverpflichteten jugendlichen Oberregisseurs Rudolf O. Hartmann. Das viel bearbeitete Werk dürfte kaum mit der Arbeit ihrer neuen Friseure an Lebensfähigkeit gewonnen haben. Sonst herrscht das übliche Repertoire und die Operette, leider wenig abwechslungsreich; große Ereignisse werfen an unserer Bühne zumal immer ihre Schatten voraus. Die ägyptische Helena legte Wochen vorher das gesamte Spielfeld brach. Und als sie selbst erschien, gab es doch nur eine Enttäuschung, die auch Richard Strauß in höchst eigener Person kaum zu bannen wußte. In Smetanas „Verkaufter Braut" stellte sich Alfons Dressel als verheißungsvoller Kapellmeister vor. Zu Ehren Schuberts gab die Intendanz im kleinen alten Theater, das sonst nur dem Schauspiel und kleinen Spielopern dient, den treuen Soldaten und Tänze zur Ballettmusik aus Rosamunde. Die einzige Uraufführung der roten Fackel wurde schon bei anderer Gelegenheit erwähnt.

Im Konzertleben fällt es besonders auf, daß die Solistenkonzerte diesen Winter fast ganz verschwunden sind, ein erschreckendes Zeichen unserer Wirtschaftslage. Um so eifriger arbeiten die Vereine. Allen voran Philharmon. Verein und Privatmusikverein; der erstere brachte in großen Orchesterkonzerten Pfitzner und Robert Heger an die Spitze unserer Philharmoniker, zwei erlebnisreiche Abende und das Dresdner Orchester mit Eduard Möricke. Der Privatmusikverein hatte Edwin Fischer eingeladen, der, Pianist und befeuernder Dirigent zugleich, vom Flügel aus das ad hoc zusammengestellte Kammerorchester leitete. Von den unzähligen Schubertfeiern hob sich die zwei Abende umfassende des Privatmusikvereins durch das erlesene Programm und die hehren Gäste (Buschquartett) besonders heraus. Der Lehrergesangverein machte mit den Tageszeiten von Richard Strauß bekannt und bot eine einwandfreie Wiedergabe der Schöpfung, um die sich kurz vorher schon der Volkschor gemüht hatte. Der Verein für klassischen Chorgesang brachte unter seinem neuen Leiter Karl Demmer Bruckners herrliche F-Moll-Messe mit folgendem Tedeum. Mit viel Erfolg konzertiert unter der Leitung von Paul Hüttisch die Nürnberger Streichorchestervereinigung, die uns Marteau in einem erlebnisvollen Abend nach Nürnberg brachte. Ein Genuß für Kenner war die alte Musik dargeboten vom Madrigalkreis Hamburg-Tübingen. Als ständiger Gast feiert Umberto Urbano, der Bariton mit dem schönen Lächeln, Triumphe, besonders bei der Damenwelt.

Die städt. Konzerte kommen über eine provinzielle Höhe nicht hinaus, ebensowenig die öffentlichen Veranstaltungen des Städt. Konservatoriums, das sich durch bunte Vortragsfolgen mit fragmentarischen Vorträgen damit außerhalb des Musiklebens stellt. Dr. Fritz Jahn.

PARCHIM. In der kleinen mecklenburgischen Stadt Parchim gibt es einen Volksbildungsverein, dem ein Volkschor angegliedert ist. Dieser Volkschor veranstaltet seit zehn Jahren Konzerte (keineswegs nur Chorkonzerte), deren Auswahl einen Leiter mit künstlerischem Willen und künstlerischer Urteilsfähigkeit vermuten läßt und deren Ausführung immer auf einer sehr beachtlichen Höhe gestanden hat, ob es sich nun um Solisten, Kammermusik, Chorwerke oder was sonst handelte. Dieser Chor feierte sein 10jähriges Bestehen mit einer Aufführung des weltlichen Oratoriums „L'Allegro ed il Pensieroso" von Händel. Die Stadt Parchim hat schätzungsweise etwa 12000 Einwohner, die Hauptmasse der Mitwirkenden setzt sich, außer den Vokal- und Instrumentalsolisten, aus Liebhabern zusammen —, nun, da erwarten wir, die wir uns heute Musik nur noch mit „Kanonen" und in einer technisch glanzvollen Wiedergabe vorzustellen vermögen, nicht eben vielmehr als den guten Willen, auch in diese kleine Stadt einen kleinen Widerschein der großen Musik zu bringen. Aber daß die Musik nicht allein in die Hand des, sagen wir einmal, Virtuosen gegeben ist, daß sie im Gegenteil in viel größerem Maße von dem abhängt, was man mit Geist und Herz bezeichnet, das konnte man, falls es einem nicht schon gelegentlich bei den „Namhaften" aufgefallen sein sollte, hier erfahren. Gewiß blieb dies und das im Unzulänglichen stecken, aus technischen Gründen schon oder aus Mangel an ständiger Vertrautheit, wie etwa bei dem Rezitativischen, mit dem die Begleitung nichts rechtes anzufangen wußte, gewiß —, aber das versank für den Hörer vollkommen, weil hier ganz etwas anderes lebendig wirkte und mitriß: eben jene aus einem inneren Verständnis strömende Wärme. Man sah hier einmal wieder, wie sehr alles an einem Manne hängen kann, der weiß, was er will, und kann, was er will. Dieser Mann ist hier in Parchim, Dr. Buschmann, der überhaupt erst dafür gesorgt hat, daß Parchim ein „Musikleben" bekommen hat, und der es auf einer Höhe hält, daß man sich auswärts wundert, was in Parchim alles vor sich geht. Medizinalrat Dr. Buschmann ist von Natur in hervorragendem Maße zur Musik bestimmt und von ihr wahrhaft besessen. Daher packen seine Aufführungen. Dieser Händelabend mit dem „Frohsinn und Schwermut" genannten Oratorium war agogisch außerordentlich treffsicher und dynamisch anständig und beseelt (vom dramatischen bis zur Lyrik und zum Humor). Frau Pos-Carloforti (Hamburg) und Herr Roland Hell (Berlin) sangen die Solopartien, beide geistig vortrefflich, Herr Hell trotz Indisposition. Fräulein Elisabeth Lange waltete mit Verständnis am Flügel. — Eine Tat, wie man heute zu sagen pflegt, war die Aufführung auch insofern, als Dr. Buschmann eine neue, den Sinn erreichende und durchaus sangbare Übersetzung (von Marie Luise Buschmann) seiner Bearbeitung zugrunde gelegt hat, die praktisch, schon durch die Unterdrückung der mythologischen Bilder und mancherlei entzückend lebendige Züge, die bisherigen Versuche entschieden übertrifft.

Es sei ausdrücklich an dieser Stelle auf die Bearbeitung hingewiesen. Man versteht übrigens nicht, warum Allegro und Pensieroso nicht öfter aufgeführt wird, er ist voll prachtvollen Humors und einer wunderbaren Tiefe des Empfindens. Davon war diese Aufführung in einer kleinen mecklenburgischen Stadt lebendiges Zeugnis. Fritz Specht.

STUTTGART. In den Sinfoniekonzerten des Landestheaterorchesters ist der Besuch noch mehr zurückgegangen. Die Schuld daran einseitig der an sich nicht abstreitbaren Schwerfälligkeit des hiesigen Publikums zuzuschreiben geht nicht an. Denn dies Publikum läßt sich nicht nur durch auswärtige große Kanonen sondern auch durch einheimische Künstler packen, sofern sie nur Suggestion besitzen: wie der Abend bewies, den Kempff im so gut wie ausverkauftem großen Saal der Liederhalle gab. An der Schwäche der Leitung krankt naturgemäß bei den Sinfoniekonzerten auch die Programmgestaltung. Es ist für den Geist, der herrscht, charakteristisch, daß außer der (durch lokale Gründe nahegelegten) Uraufführung der Herrmannschen Sinfonie, über die schon berichtet wurde, von Neuheiten nur Bildungsmusik ohne schöpferische Notwendigkeit erschien: Hauseggers Natursinfonie, Hasses Präludium und Fuge und Keußlers Liederzyklus „Das große Bündnis". Versöhnt Hausegger mit der Veraltetheit seiner musikalischen Einstellung und der Unergiebigkeit seines Riesenapparates durch die Höhe und Noblesse seiner geistigen Haltung, kann bei Hasses Werk (das zu hören ich leider verhindert war) zumindest das solide Handwerk der Regerschule, das er sonst bewährt, als Positivum gebucht werden, so gibt es bei der Keußlerschen Arbeit keine mildernden Umstände. — Von den Sinfoniekonzerten des Philharmon. Orchesters habe ich nur eins besuchen können, in dem Hermann Abendroth sich um eine klanglich befriedigende Wiedergabe von Schuberts großer Cdur-Sinfonie mit besten Kräften aber dennoch vergeblich bemühte; vor allem dem Streichkörper dieses durch seine Rundfunktätigkeit vielgeplagten Orchesters fehlt es an Erziehung; was um so bedauerlicher ist, als dem

Landestheaterorchester eine wirksame Konkurrenz nicht schaden könnte. — Kempff spielte an dem schon erwähnten Abend vom Landestheaterorchester unter Leonhardt begleitet, drei Beethovensche Klavierkonzerte (Cmoll, Gdur, Esdur) in einer Auffassung, die diese Musik ins jünglingshaft Romantische umdeutete, wenn der Ausdruck erlaubt ist, „schumannisierte". — Katharina Bosch-Möckel interpretierte Violinsolomusik (Bach, Reger) mit höchster musikalischer Intensität und stupender Technik. — In der Gesellschaft zur Pflege zeitgenössischer Musik trug Hedwig Salzmann russische Klaviermusik vor; wobei Scriabine sich als merkwürdig verblaßt herausstellte, neuester Strawinsky hinter Prokofieff zurücktrat. — Das Wendlingquartett, das durch den Wechsel am Pult der zweiten Geige endlich zu einem klanglich und musikalisch homogenen Körper geworden ist, vermittelte reinste Genüsse vor allem mit Schubert (dmoll-Quartett, Cdur-Quintett) aber auch, dank der unerhörten Wiedergabe, mit Ravel (Quartett). In einem Regerabend der Pianistin Johanna Löhr brachte es das Esdur-Quartett op. 109; Wendling und Saal spielten mit der Konzertgeberin vollendet schön das Emolltrio op. 102. Herman Roth.

VACHA (Rhön). Das Musikleben kleiner Städte bleibt im allgemeinen für die Fachwelt ohne sonderliches Interesse. Anders aber, wenn, wie in unserem nur 3000 Einwohner zählenden thüringisch-hessischen Grenzstädtchen, seit nahezu 7 Jahren ein Berufener wie der Komponist Dr. Th. Wagner-Löberschütz in unermüdlichem Schaffen steht, einen Musikverein begründet und ihn auf eine beachtenswerte Stufe künstlerischer Leistung hebt. Nachdem in vergangenen Jahren Chorwerke wie die „Schöpfung", „Judas Makkabäus" und Sinfonien von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert u. a. in einer den Durchschnitt weit überragenden Weise geboten wurden, beendete der Musikverein die letzte Wintersaison mit einem geistlichen Konzert. Den Höhepunkt der Vortragsfolge bildete die Uraufführung der geistlichen Kantate „Lob und Dank" für Baritonsolo, gem. Chor, Kinderchor und Orchester von Th. Wagner-Löberschütz. Das Werk fand eine außerordentliche Beachtung, namentlich auch in der auswärtigen musikalischen Fachwelt und die Uraufführung war ein Ereignis von weit mehr als nur lokaler Bedeutung. Wagner-Löberschütz's Musik knüpft, stilistisch selbständig, an die jüngste Vergangenheit an, ist kraftvoll und von volkstümlicher Eigenart.

Das Werk zeigt trotz starker motivischer Verwobenheit klar fünf Teile. Nach einer einstimmenden Einleitung wird die Musik im 1. Teile zu einem machtvollen „Hallelujah" gesteigert. Der 2. Teil wendet sich, grübelnd, von der Bußstimmung des „Kyrie eleison" beherrscht, nach Moll. Im 3. Teile erhebt sich die Kantate zu einem grandiosen Bekenntnis der Schöpfergewalt Gottes. Der 4. Teil trägt im wesentlichen den Charakter eines Idylls und ist gesanglich den Solostimmen zugeteilt. Der Schlußteil vollendet sich zu einer außerordentlich eindrucksvollen Schlußdoxologie, in die, von Kinderstimmen erklingend, der Choral „Lobe den Herren" verwoben ist. Hallelujahrufe des Chors, unterstützt durch die Holzbläser und wuchtige Schläge der Streicher begleiten ihn. Albert Görk.

WEIMAR. Die brennendsten Fragen für die deutsche Musik unsrer Tage nahm Dr. Alfred Heuß, Leipzig, bei einem prächtig gelungenen Vortrage zum Ausgangspunkt seiner begeistert aufgenommenen Ausführungen. Als später in einem Sinfoniekonzert der Kapelle des Nationaltheaters der Name Hindemith neben J. S. Bach prangte, da wird manch einer an diesen Vortrag gedacht haben. Ein ganz wundervoller Meister seiner Bratsche, dieser moderne Musikgestalter; was bleibt aber bei näherer Betrachtung von seinem „linearen Kontrapunkt" und der „atonalen" Wirkung übrig? Überlassen wir die Antwort den nächsten fünf Jahren! — Eine Erstaufführung des Liederzyklus „Eros Thanatos„ von Ernst Smigelski, Leipzig, brachte der Balladenabend von Werner Wuthinor. Speziell dieses Werk packte die Hörer durch den Schwung seiner Erfindung und die vortreffliche Ausdeutung durch den Sänger und seine famose Begleiterin, Elaine Feez. Der Komponist, von dem mir schon eine Reihe wohlgelungener Schöpfungen zu Ohren gekommen sind, kann stolz auf diesen Erfolg sein. Musikalische Ereignisse von Bedeutung waren die Abende des Weimarischen Trios (Prof. Hinze-Reinhold, Prof. Strub und Walter Schulz), des so oft gepriesenen Reitz-Quartetts, ein Chorabend des Lehrergesangvereins unter der hervorragenden Führung Walter Reins, der u. a. auch Hindemith enthielt, ein Abend für Cellomusik, den Walter Schulz und Prof. Julius Dahlke, Berlin, erfolgreich bestritten und die Anrechtskonzerte im Nationaltheater. Bei eintretendem Tauwetter platzte die Theaterfrage: das Loch wird mit Hilfe einer schnell erfundenen „Theatersteuer" für alle, die das Pech haben, über 18 Lenze zu zählen, gestopft! Es wird uns doch verdammt schwer gemacht, unsere geistigen Güter zu erhalten. Wie lange noch und der Besuch von Theatern ist nicht mehr zur Volksbildung, sondern zum Luxus zu rechnen! E. A. Molnar.

AUSLAND:

BRÜNN. Uraufführung: „Die Sklavin", Oper in einem Aufzug, Dichtung von Greta Bauer, Musik von Alfred Mahowsky.

Auch wenn man die für die Dichterin und den Komponisten (beide sind in Brünn beheimatet) vom Lokalpatriotismus erzeugten Siedegrade des Bei-

falls niedriger temperiert, bleibt noch immer ein großer, ehrlicher Erfolg. Dem Text liegt ein frei erfundenes, zeitfernes Märchen zugrunde, das in dichterisch-dramatischer Gestaltung die sündige Liebe des Königs zur Sklavin behandelt, die dafür von der rachedurstigen Königin mit einer Halskette erdrosselt wird. Alfred Mahowskys Musik geht wohl modische, aber nicht auf den Wohlklang verzichtende Eigenwege, hat eine im Lyrischen liegende Stärke, die sich in ihrem Gefühlsreichtum stellenweise zu großer dramatischer Wirkung erhebt und zeichnet sich durch eine Orchesterfarbigkeit aus, von der die Singstimmen nur allzuoft überdeckt werden. Mit dem aus der Wiener Musikhochschule hervorgegangenen Komponisten, der als Kapellmeister an den Vereinigten deutschen Theatern in Brünn die Uraufführung selbst leitete, und der jungen Dichterin (einer Urgroßenkelin des Malers Moritz von Schwind) wurden auch die Hauptdarsteller und Spielleiter Flaschner wiederholt gerufen. Carl L. Heidenreich.

BUENOS AIRES. Neben Eugen Szenkar, über dessen schöne, wenn auch nicht gerade durchschlagende Erfolge bereits berichtet wurde, waren der französische Meister Gaston Poulet und der Warschauer Generalissimus Gregor Fitelberg als Dirigenten für die diesjährige Konzertsaison verpflichtet worden. Während Poulet französische Musik zu glanzvoller Darstellung brachte, hatte Fitelberg u. a. eine zyklische Aufführung sämtlicher sinfonischer Dichtungen von R. Strauß geplant. Leider scheiterte dieser Plan, wie so mancher andere, an der Primitivität des hiesigen Musiklebens und dem chronischen Mangel an Organisationstalent. In den ersten Wochen, während Poulet noch gastierte, gelang es nicht, das Orchester für die entsprechenden Proben frei zu bekommen, und dann wurden sein kaum begonnenen Konzerte jählings unterbrochen, da „man" beschlossen hatte, die Übernahme der Regierung durch den neu erwählten Präsidenten durch einige Festvorstellungen in der Oper zu feiern. Man wird jedoch den Verdacht nicht los, daß diese in jeder Hinsicht improvisierten Aufführungen (Verdis „Othello" und Thomas' „Hamlet") nur deshalb veranstaltet wurden, weil die dazu erforderlichen Gesangskräfte zufällig in erreichbarer Nähe waren; für die argentinische Gesellschaft bedeutet eben die italienische Oper den Gipfel der Musik, aber für Fitelberg bedeutete dieses Intermezzo wieder eine verlorene Woche, die in keiner Weise mehr nachzuholen war. So gelang es ihm nur, den „Don Juan", die „Alpensinfonie", „Till Eulenspiegel" und „Also sprach Zarathustra" zur Aufführung zu bringen. Besonders bei letzterem Werk bewies Fitelberg seine eminente Begabung für die Ausdeutung Straußscher Sinfonik. Ebenfalls eine Glanzleistung — auch des jungen Orchesters — war die Wiedergabe von Stravinskys „Sacre du Printemps", während eine Aufführung von Beethovens Missa solemnis in jeder Hinsicht aufs peinlichste enttäuschte. Auch diese Aufführung war nahezu improvisiert. Man hatte dem Dirigenten noch nicht einmal Gelegenheit zu einer vollständigen Generalprobe gegeben. Die Solisten, alles hiesige Künstler, hatten zu singen, ohne dieses Werk auch nur einmal zusammen mit Chor und Orchester ganz durchgeprobt zu haben. Die Aufführung fand — bezeichnenderweise — auf Betreiben einiger maßgebender Musikfreunde statt, auf die die Aufführung desselben Werkes im vergangenen Jahr (unter Kleiber) den tiefsten Eindruck gemacht hatte, die aber in aller Ahnungslosigkeit glaubten, man könne ein derartiges Werk ohne weiteres von heute auf morgen aufführen. Es bleibt zu bedauern, daß Fitelberg sich zu diesem Experiment hergab.

Wenn man auf den letzten Konzertwinter zurückblickt, so darf man feststellen, daß die Vorherrschaft der deutschen Musik im Konzertsaal erneut bestätigt wurde, während die deutsche Oper sich neben der italienischen — auch vor dem Publikum — in Ehren behauptete. Oper und Orchesterkonzert, das sind die Eckpfeiler des hiesigen Musiklebens. Die Kammermusik hat nur ein kleines, erlesenes Publikum, das sich in der „Wagneriana" zusammengeschlossen hat und sich in deren Räumen alle 8 oder 14 Tage zu einer kammermusikalischen Darbietung zusammenfindet. Ein Geigerpublikum existiert überhaupt nicht, eher schon geht man zu Klavierabenden. So konzertierten denn auch im letzten Winter eine ganze Anzahl Pianisten, von denen der Russe Orloff, der Chilene Claudio Arrau und Rubinstein die größten Erfolge errangen. Das Interesse an Liederdarbietungen ist im Wachsen; Pionierarbeit leistete und leistet in dieser Hinsicht Paula Weber (früher Opernsängerin in Berlin und Karlsruhe), die hier seit Jahren als Künstlerin und Pädagogin wirkt. Paula Weber ist zweifellos die bedeutendste künstlerische Persönlichkeit von Buenos Aires. Neben ihr gewinnt die junge Norwegerin Astri Hafstad, die in 3 Liederabenden ihre musikalische Begabung bewies, an Bedeutung. Es ist übrigens bezeichnend, daß man hier die Einzigartigkeit des deutschen Liedes erkennt und dadurch zum Ausdruck bringt, daß man das Wort „Lied" nicht mit „cancion" übersetzt, sondern die Bezeichnung „Lied" als Fremdwort beibehält.

Über die Musikpläne für das nächste Jahr läßt sich noch nichts Bestimmtes sagen; hoffen wir, daß die Befürchtungen hiesiger Musikfreunde, daß man nämlich aus den schweren organisatorischen Fehlern und sonstigen Mängeln des hiesigen Musiklebens, die in dieser Saison aufs deutlichste in Erscheinung traten, in keiner Weise gelernt habe, nicht in Erfüllung gehen. Dr. Wilhelm Lütge.

Berliner Philharmoniker in Paris.

Zwei Konzerte unter Leitung von Furtwängler stellten alle bisherigen Darbietungen der diesjährigen Spielzeit in Schatten. Das große Elysée-Theater war beide Male gänzlich ausverkauft. Eine sehr festliche Stimmung, auserlesenes, begeistertes Publikum, nicht endenwollender Beifall für den Dirigenten und das Orchester, welches Bewunderung erregte. Durch die bessere Akustik des Saales kamen heuer alle Vorzüge dieser hervorragenden Klangvereinigung zur Geltung. Die Streicher und Blasinstrumente imponierten vor allem. Im Vergleich mit den hiesigen Holzbläsern, besitzen die Berliner mehr Ausdrucksfähigkeit, aber weniger Tonfülle. —

Daß kein Pariser Kapellmeister an die geistige Bedeutung Furtwänglers heranreicht, steht außer Zweifel — allgemein bewunderte man die Großzügigkeit seiner Interpretation und auch die Präzision der Ausführung. Mit dem Programm waren viele nicht ganz einverstanden. Man erwartete nicht nur altbekannte Werke, wie von Rich. Strauß (Don Juan) und Berlioz („Benvenuto Cellini) sowie die hier fortwährend gespielten Sinfonien von Beethoven (I. u. VII.), Schumann (D-Moll) und die Erste von Brahms, sondern würde gern die große C-Dur von Schubert, die „Romantische" von Bruckner, auch die Brahmssche Vierte und die Fünfte von Tschaikowsky, die zum Teil in Paris noch nicht aufgeführt worden sind, gehört haben. Vielleicht ließen sich diese Wünsche für die Zukunft berücksichtigen, um so mehr, als obige Werke zum Repertoir Furtwänglers gehören und von ihm unvergleichlich wiedergegeben werden. Aber trotz allem war man der Berliner Künstlerschar für den hohen künstlerischen Genuß von Herzen dankbar. Es war eine durchaus weihevolle Handlung im Gegensatz zu den übrigen Pariser Konzerten: endlich verhielt sich das Publikum vollkommen ruhig und spendete seinen Beifall erst am Schluß einer Sinfonie. Die ausgezeichnete Disziplin des Orchesters fiel allseitig auf, ebenso wie die warme Hingabe, mit der alle Musiker spielten. —

Mögen die prächtigen Leistungen Furtwänglers und der Berliner Philharmoniker auf die weitere Entwicklung des Pariser Konzertlebens günstig einwirken! Die beiden Veranstaltungen verliefen ohne jeden Mißklang — die anwesenden Franzosen waren nicht weniger als die Mitglieder der deutschen Kolonie begeistert, und man gab laut seinem Entzücken, noch auf der Straße, Ausdruck. „C'est épatant" war die allgemeine Parole! —

Anatol v. Roessel.

ROM. Was für Mailand die „Scala", das ist für Rom das Orchester des „Augusteo". Aus beschei-

(Fortsetzung auf Seite 356)

denen Anfängen hervorgegangen, hat diese Vereinigung es rasch zu einem ganz erstklassigen Klangkörper gebracht. Seit dem Herbst 1927 werden durch etwa acht Monate wöchentlich 1—2 Konzerte absolviert, deren Leitung hauptsächlich in den Händen des berühmten Dirigenten Bernardino Molinari liegt. Viele Konzerte werden aber alljährlich von ersten ausländischen Kapellmeistern geleitet. So hatte vor kurzem Otto Klemperer einen ganz hervorragenden Erfolg in zwei großen Konzerten. Als besonders interessante Neuheit brachte er Hindemiths „Konzert für Blasinstrumente", das geteilte Aufnahme fand.

Einen ganz ungeheuren Erfolg erzielten die „Römischen Feste", Respighis allerneuestes Orchesterwerk. Doch noch einer Erstaufführung sei hier gedacht, die sensationelles Aufsehen erregte: die sinfonische Dichtung „Interludio sinfonico" von L. Rocca. Sie zeigt den vielversprechenden, jungen Turiner Komponisten auf dem Wege künstlerischer Reife; Erfindungskraft und technische Meisterschaft zeichnen das Werk aus und rechtfertigen die Ungeduld, mit der man Roccas neuer, noch unvollendeter Oper „Il Dibuk" entgegensieht, deren Buch Renato Simoni nach S. Askis gleichlautender dramatischer Legende verfaßt hat. —tz.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 3. Rheinische Musikfest in Barmen (7.—9. April 1929).

Der 1. Tagung der Rheinischen Musikfeste 1925 in Köln, der 2. 1927 in Bonn, die beide nur bekannte Werke unserer großen Meister zur Aufführung brachten, reihte sich in würdigstem Rahmen vom 7.—9. April das 3. in Barmen an. Zu der ansehnlichen Reihe zeitgenössischer Tondichter des Rheinlandes, die von ihren Werken hier Erfolg erhofften, gesellte sich eine stattliche Schar Festteilnehmer aus Nah und Fern. An den herzlichen Willkommengruß des 1. Vorsitzenden des rhein. Provinzialverbandes (Direktor A. Siewert-Barmen) schlossen sich die Ansprachen von Prof. M. Schillings, Prof. Dr. Bücken-Köln und anderer Herren an, die den Grundgedanken zum Ausdruck brachten, Sport-, Kino- und Radiosucht zu bekämpfen und der Musik wieder die Stellung im kulturellen Leben zu verschaffen, die sie vor dem Weltkriege einnahm. Eingerahmt wurden diese sehr zeitgemäßen Ausführungen durch das Streichquartett E-Moll von E. Strässer und das Es-Dur-Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell von M. Schillings in geschmackvoller Darbietung durch das „Peter-Quartett". — Der Nachmittag des 1. Festtages war mit der Uraufführung der Lustspieloper „Tartüff" von Josef Eidens-Aachen im Barmer Stadttheater ausgefüllt. Dem von Dr. Willi Aron verfaßten Textbuch nach einer Übersetzung des Originals von Molière durch Ludwig Fulda ermangelt das sich von Akt zu Akt steigernde, auf der Bühne Wirksame; eine an und für sich nicht besondere Familiensache wird lang und breit erörtert. Eidens schreibt zu diesem wenig dankbaren Stoff eine leicht faßliche Melodik, die gewisse Hauptmotive wiederholt, instrumental nirgends überladen ist, so daß die Singstimmen nicht erdrückt werden. Weniger einfach ist die harmonische Einkleidung, die an vielen Stellen weit über die klassischen Vorbilder Mozart, Rossini und Offenbach hinausgeht. Nachhaltige Wirkung erreicht die Oper nur an einigen Stellen, wie im Tartüff-Liede des 2. Aktes: Dank einer guten Besetzung der Hauptrollen, einer umsichtigen Leitung durch unsern 1. Kapellmeister Fritz Mechlenburg erzielte das Werk einen starken äußeren Erfolg.

Die beiden Kammermusik-Konzerte waren dem Schaffen rhein. Komponisten gewidmet. Wir hörten eine edel klingende Violinsuite (Op. 18) von Hermann Henrich, der sich an Bach und Händel anschließt. Feinsinnige, nach Form und Inhalt sich ebenfalls an klassische Vorbilder anlehnende Klavierstücke von Hermann Unger und eine viersätzige Serenade für Oboe, Violine und Bratsche von Robert Bückmann, ein ausgesprochen modernes Werk voller herbster Dissonanzen, das geteilten Beifall fand. Kurt Herbst stellte sich mit einer Liederreihe „Am Abend, für Alt und Klavier,

(Fortsetzung auf Seite 358)

Op. 4", vor, ohne indes die Herzen der Zuhörer tiefer zu erfassen. Nachhaltiger Wirkung ermangelten auch 2 Werke von W. Maler: 5 Bagatellen für 3 Holzinstrumente (Flöte, Klarinette, Fagott) und „Tänze mit Masken", für Flöte, Violine, Bratsche, Violoncello, Schlagzeug. Obwohl beide Sachen kunstvoll gebaut sind, blieben sie als hochmoderne Schöpfung meist wenig verständlich. Im 2. Konzert erklang die mit dem Beethoven-Preis ausgezeichnete E-Moll-Sonate unseres einheimischen (Barmer) blinden Meisters Hubert Pfeiffer, die, begeistert aufgenommen, vielleicht unter sämtlichen dargebotenen Werken des 3. Rheinischen Musikfestes die erste Stelle einnimmt. Nach Beethovenscher Art werden in dieser neuen Tondichtung seelische suite von Hans Wedig der klassischen Schule zu. Der modernen Richtung gehören an: Concerto grosso für Kammerorchester, Solovioline, Solobratsche, Solovioloncell, Flöte, Fagott und Klavier, von Wilhelm Maler; ein viersätziges Konzert für Violine und Orchester von Paul Höffer; das Scherzo aus der Sinfonie Nr. 6 von E. G. Klußmann: Werke, die nach Form und Inhalt sich sehr voneinander unterschieden und deren Wirkung noch gründlicher gewesen wäre, wenn der Zuhörer eine programmatische Erläuterung vor Augen gehabt hätte. G. Havemann spielte meisterhaft das Violinkonzert. Wedig und Höffer dirigierten ihre Werke selbst.

Noch zwei Vorträge. Arnold Ebel sprach gehalt-

Konflikte entwickelt und gelöst. Stimmungen gegensätzlicher Art kommen im ersten und letzten Satz dieser Sonate in eindringlichster Weise zur Darstellung. Urgesund und echt deutsch ist auch das mit dem Beethoven-Preis ausgezeichnete C-Dur-Streichquartett von Max Scheunemann. Die einzelnen Sätze sind kurz gefaßt, halten sich von allem übermodernen Wesen fern. Ein Liederzyklus nach Anakreon von Kaspar Roeseling-Köln, der den textlichen Inhalt musikalisch illustriert, war melodisch wenig eingänglich, von lieblicher Klangwirkung und durchsichtiger Struktur indessen eine Dur-Sonate für Violine und Bratsche von Walter Berten-Essen. Alle Ausführenden, so das Grevesmühl-Quartett, W. Georgii, W. Baumgartner u. a. boten treffliche Leistungen.

Der Orchestermusik galt das von Franz von Hoeßlin geleitete Schlußkonzert. Nach Stil und Inhalt neigen die sehr beifällig aufgenommenen Suiten „Jahreszeiten in 4 Sätzen für großes Orchester" von Hermann Unger und eine Orchester- voll über „Die Krisis in der Musik" und Dr. Albrecht entwickelte über den Jazz und seine Berechtigung allerlei persönliche Ansichten. — Das ganze 3. Rhein. Musikfest verlief in allen Einzelheiten harmonisch und schloß glanzvoll ab. Das 4. Rhein. Musikfest wird 1931 in Essen stattfinden. H. Oehlerking.

Ein romantisches Kammermusikfest veranstaltet Joh. Müller auf Schloß Elmau in der Pfingstwoche (18.—25. Mai) unter Mitwirkung bewährter Kräfte.

Die 5. Bayrische Tonkünstlerwoche findet vom 3.—8. Juni in München statt.

Anläßlich des Leipziger Bachfestes (8.—10. Juni) plant das Leipziger Stadtmuseum eine Ausstellung „Die Leipziger Thomaskantoren" (Bilder, Briefe, Handschriften, Erstausgaben ihrer Musik u. a.).

Das III. Westf. Musikfest (veranstaltet vom Provinzialverband Westfalen des R. D. T. u. M. findet vom 15.—17. Juni 1929 in Münster i. W. statt. Zur Aufführung gelangen in 4 Konzerten ausschließlich Werke zeitgenössischer Tonsetzer, so u. a. von Lechthaler: „Stabat Mater", Kaminski: „Introitus, Hymnus und Magnificat", Marx: Motette „Werkleute sind wir". Hugo Hermann: „Kammersinfonie" (Uraufführung) und

(Fortsetzung auf Seite 360)

Anton: „Violinkonzert". Als Festdirigent ist neben dem städtischen GMD. R. v. Alpenburg, H. Abendroth gewonnen worden.

Salzburger Festspiele August 1929. In die diesjährigen Festspielaufführungen wurden für den Dom folgende Werke geistlicher Musik unter der Leitung des Domkapellmeisters Josef Messner eingereiht: am 4. August Mozarts Kantate „Daridda penitente", am 11. und 20. Aug. das erst in jüngster Zeit wieder aufgetauchte „Stabat mater" von Peter Cornelius für Chöre, Solostimme und Orchester, das der Corneliusforscher Max Hasse dem Programme der Festspiele zugeführt hat, und am 25. Aug. Mozarts Requiem.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Tonkünstlerverein Dresden feierte dieses Jahr das 75jährige Jubiläum seines Bestehens. Eine geschmackvoll ausgestattete Festschrift, verfaßt von dem I. Vorsitzenden Theo Bauer, unterrichtet u. a. in gehaltvollen Aufsätzen über Werdegang, Charakter und Ziele des berühmten, aus der sächs. Staatskapelle hervorgegangenen Vereins und gibt damit zugleich ein ausdrucksvolles Bild, von dessen zahlreichen und bedeutenden Unternehmungen. Erstaunlich die Liste der von 1904—1929 ur- und erstaufgeführten Werke, 42 bzw. 457 an der Zahl, die vor allem Kammermusik betreffen. In neuerer Zeit wendet sich der 451 Mitglieder zählende Verein auch der Vertretung der Berufsinteressen seiner Mitglieder zu und will sich deshalb an den R. D. T. anschließen. Bemerkt sei noch, daß aus Anlaß des Jubiläums u. a. Th. Blumer, Karl Söhle und Kurt Striegler zu Ehrenmitgliedern ernannt wurden. Der Festaktus und das Festkonzert, die Ende April stattfanden, brachten u. a. Vorträge der Winterschen Madrigalvereinigung, der Dresdener Staatskapelle und Solomitgliedern. Eröffnet wurde das Konzert mit einem der schönsten Werke des eigentlichen Vereinsgründers, mit Rob. Volkmanns D-Moll-Serenade für Streichorchester und Violoncell.

In Graz fand die gründende Hauptversammlung des steirischen Tonkünstlerbundes statt. Erfreulich und bezeichnend für die Wichtigkeit dieser Neugründung war der starke Besuch. Zweck des Vereins ist vor allem die Förderung aller die ernste Musik betreffenden Interessen der steirischen Tonkünstlerschaft fortschrittlicher Richtung. Präsident, Artur Michl; unter den Beisitzern der Gruppe der schaffenden Mitglieder, Dr. R. von Mojsisov cs.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom 2. bis 9. August findet in Lausanne die 1. englisch-amerikanische Sommer-Musikkonferenz statt. Die Tagung umfaßt folgende Abteilungen: 1. Elementare Schulmusik, 2. Fortgeschrittene Schulmusik. 3. Universitätsmusik, 4. Kirchenmusik, 5. Gesangslehre und Choralübung, 6. Klavierlehre und 7. Orchesterarbeit in Schulen.

In der Berliner Hochschule für Musik wurden unter Leitung von Prof. Schünemann die ersten musikpädagog. Tonfilme vorgeführt. Schünemann beabsichtigt ein pädagogische Klangarchiv auszubauen.

Zu der vom 8. bis 10. April in Dortmund stattgehabten staatl. Prüfung für Privatmusiklehrer entsandte das Musikseminar Schüngeler-Hagen i. W. 7 Studierende, die sämtlich mit hohen und höchsten Prädikaten bestanden.

(Fortsetzung auf Seite 362)

PERSÖNLICHES

Der Hamburger GMD Egon Pollak wurde 50 Jahre alt.

Am 16. April empfing Papst Pius XI. den Hofrat Dr. Alfred Schnerich aus Wien in Sonderaudienz. Dr. Schnerich überreichte die von ihm herausgegebenen bis heute auf fünfzehn Bände gediehenen „Denkmäler liturgischer Tonkunst".

Der Allgemeine Deutsche Musikverein hat bei dem großen Festakt, der am Geburtstage des Meisters in der Festhalle des Münchener Ausstellungsparks stattfand, Hans Pfitzner zu seinem Ehrenmitgliede ernannt. Die künstlerisch ausgestattete Urkunde hat folgenden Wortlaut: „Dem großen Meister und unerschrockenen Vorkämpfer deutschen Wesens Hans Pfitzner verleiht der Allgemeine Deutsche Musikverein als Ausdruck seiner Bewunderung und Dankbarkeit die Ehrenmitgliedschaft."

Kammersängerin Luise Geller-Wolter, einst als Bühnen- und Oratoriensängerin weitbekannt, wurde 70 Jahre alt.

Todesfälle:

† Prof. Dr. Adolf Weissmann, der bekannte Musikschriftsteller und Kritiker an der B. Z. am Mittag, an den Gestaden Palästinas, wohin er sich auf der Reise befand, im Alter von 56 Jahren. W., der aus dem Lehrerstand hervorging, hatte eine angeborene schriftstellerische Begabung und mit dieser auch die feine Witterung fürs Sensationelle, Zeitgemäße. Ohne festeren Untergrund als einer in mehr äußeren Impressionen wurzelnden Sinnlichkeit, die aber nicht stark genug war, um ihn angesichts der Entwicklung der Neuen Musik, deren Herold er einst war, vor Verwirrung und Rückzug zu bewahren, war sein Stil mehr blendend als gedankentief, mehr überraschend durch die feuilletonistische Eleganz, mit der er Bekanntes formuliert und neu herausstellt oder für noch Unausgesprochenes Begriffe prägt, als nachhaltig wirkend etwa durch erkenntniskritische Arbeit. Seine Bücher haben in aller Welt Verbreitung gefunden, so u. a. die „Musik der Weltkrise", „Die Musik der Sinne", seine nicht schwerwiegenden Chopin- und Verdibiographien und — eines seiner letzten Bücher — „Die Entgötterung der Musik", in dem er bereits von der modernen Musik abrückt.

† mit 72 Jahren der Magdeburger MD Gottfried Grunewald.

† Kapellmeister Prof. Kurt Hösel, der Leiter der einst von Schumann begründeten Dreyssigschen Singakademie zu Dresden, mit 67 Jahren. Als Dirigent und Lehrer, wie auch als Komponist — u. a. eine Oper „Wieland, der Schmied — erfreute er sich eines geachteten Namens.

† Rudolf Oberhauser, vor etwa 40 Jahren ein bekannter Opernbariton der Berliner Hofoper, mit 77 Jahren in seiner Vaterstadt Wien.

Berufungen u. a.:

Seit Ostern hat Bruno Hinze-Reinhold, der frühere bewährte Direktor der Weimarer Musikhochschule, wieder die Direktionsgeschäfte dieser Anstalt übernommen, da die neu geforderte Direktorstelle vom Thüring. Landtag nicht genehmigt wurde.

Walter Kraft, bisher Organist an der Markuskirche zu Hoheluft-Hamburg, zum Organisten an St. Marien in Lübeck.

Wie verlautet, ist zwischen Max von Schillings und dem Preuß. Ministerium ein Dirigentengastspielvertrag für die Berliner Staatsoper nach „langwierigen Verhandlungen" zustande gekommen. Wirklich?!

Dr. Thur Himmighoffen auf zunächst 3 Jahre zum Intendanten des Braunschweiger Landestheaters an Stelle des an den mitteldeutschen Rundfunk berufenen Dr. Ludwig Neubeck.

Der bremische Senat hat GMD Ernst Wendel und Dr. Fritz Piersig zu Staatskommissaren für Privatmusiklehrerprüfungen ernannt.

Der 2. Kapellmeister des Prager deutschen Theaters, Dr. Robert Kolisko und der 1. Chormeister des Prager deutschen Männergesangvereins, Viktor Ullmann als Kapellmeister an das Stadttheater in Zürich.

PREISAUSSCHREIBEN

Das von Hug & Co., Leipzig—Zürich, veranstaltete Schubert-Preisausschreiben für Männerchöre hat in der Abteilung 3 (kleinere Werke) folgendes Ergebnis gezeitigt: 2 erste Preise zu M. 1000.— entfielen auf Karl Kämpf, F. Zeilinger (Oberhambach), ein dritter mit 600.— auf Ludwig Hess, ein vierter mit 500.— auf Josef Reiter, ein fünfter mit 400.— auf Gg. Böttcher (Jena) und ein sechster mit 300.— auf Kurt Richter (Dresden). Der zweite Preis kam, da zwei erste Preise verteilt wurden, in Wegfall. Eingereicht waren 941 Manuskripte worden. Über die Werke der 2. Abteilung wird in einigen Wochen entschieden. Der Schlußtermin der Einsendung für die 1. Abt. (abendfüllende Werke) ist der 31. Dezember.

(Fortsetzung auf Seite 364)

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Im Mai und Juni findet in Paris im Théâtres des Champs Elysées unter Mitwirkung italienischer Kräfte eine Rossini gewidmete Opern-Saison statt. Zur Aufführung kommen der Barbier, die Italienerin in Algier und Aschenbrödel.

Der Badische Kammerchor, Karlsruhe, unter Franz Philipp veranstaltete sein 1., wohlgelungenes Konzert mit Werken von Palestrina, di Lasso und Allegri (Miserere).

Die in unserem Aprilheft S. 235 von unserem Mitarbeiter gemachten Angaben über das Defizit des Mannheimer Nationaltheaters sind, laut Mitteilung des Städt. Nachrichtenamts Mannheim, dahin zu berichtigen, daß der Betriebszuschuß 1928/29 und 1929/30 rund je 1,05 Millionen (nicht 1,8 Millionen) betrug. Im übrigen werden nach wie vor Neuinszenierungen herausgebracht, wie auch die 10000 Mark weit übersteigenden Mittel für die Festwoche anläßlich des 150jährigen Jubiläums des Nationaltheaters von den städt. Kollegien bewilligt wurden.

Anton Maria Topitz (Tenor) erzielte u. a. in Warschau und Lemberg durch seine eindrucksvolle Mitwirkung bei Oratorienaufführungen große Erfolge.

Niemanniana, z. T. in Ur- und Erstaufführungen, brachten im vergangenen Winter u. a. die Pianisten Hanns Wolf-Augsburg (Spitzwegsuite), Maria Loest-Stemmer-Berlin (Balladen, Impressionen), Ellen Andersson-Berlin (Pharaonenland), sowie — in Amerika — Gieseking, Bertha Seifert, Walter H. Mueller (Louisiana-Suite, Hamburg-Zyklus).

Der Bachverein Düsseldorf brachte das von Dr. H. Neysser wieder ausgegrabene und eingerichtete Oratorium „David“ von Francesco Conti, einem Zeitgenossen von J. Fux und Caldara, zur Aufführung.

Das Amar-Quartett wird mit Ende dieser Konzertzeit auseinandertreten. Auch ein Zeichen der Zeit!

Rich. Strauß hat sein neues Chorwerk „Österreichisches Lied“ für Chor und Orchester, Worte von Anton Wildgans, dem Wiener Männergesangverein gewidmet.

Romain Rolland schreibt an einem großen Werk über „Beethoven, Die großen schöpferischen Epochen“, von dem der 1. Band mit dem Untertitel „Von der Eroica zur Appassionata“ bereits in französischer und englischer Sprache erschienen ist; eine deutsche Übertragung ist in Vorbereitung. Bemerkenswert ist u. a., daß Rolland die Taubheit Beethovens nicht auf medizinisch erklärbare Vorgänge, sondern auf die ungeheure, innere Konzentration des Meisters zurückführen will.

Infolge schlechter Finanzlage der Stadt Koblenz soll das dortige Stadttheater geschlossen und dem Städt. Orchester gekündigt werden.

In Wien plant man die Gründung einer komischen Oper, als deren Direktor Erich W. Korngold figurieren wird.

In Köthen brachte der Bachverein eine Jubiläumsaufführung der Matthäuspassion unter Leitung des Musikdirektors R. Hörker, wobei der Text mit unmittelbar danebenstehenden erläuternden Bemerkungen versehen wurde. So diese vor der Aufführung gelesen werden, hat das Verfahren manches für sich.

Auch Flensburg will abbauen und sein Orchester zum

(Fortsetzung auf Seite 366)

1. April 1930 auflösen. Daß so wichtige und künstlerisch hochstehende Kulturträger ihrem Ende entgegen gehen sollen ist aufs tiefste zu bedauern, beweist aber aufs neue, daß wir einem finanziellen Zusammenbruch der öffentlichen deutschen Musik- und Theaterpflege entgegentreiben.

Die Hamburger Philharmoniker konzertierten unter Muck in Kopenhagen unter stürmischem Beifall.

Der bekannte englische Bach-Forscher Dr. S. Terry hat nun auch eine Biographie über Joh. Christian Bach, dem sog. englischen Bach, vollendet, die auch ein vollständiges thematisches Verzeichnis enthält.

Der Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker (Weimar 1929) hat eine Orchester-Statistik herausgegeben mit genauer Angabe der Gehaltsätze in den einzelnen städtischen und staatlichen Orchestern Deutschlands.

Hier fand am Neuen Deutschen Theater unter Kapellmeister Steinbergs rhythmisch eindrucksvoller Leitung die deutsche Erstaufführung von Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" unter außerordentlichem Erfolg statt.

Anläßlich Dvořáks 25. Todestag fanden hier gegen ein Dutzend Dvořák-Konzerte statt, in denen nahezu sämtliche bedeutenderen Werke des Meisters zur Aufführung gebracht wurden. Das Tchechische Nationaltheater veranstaltet zu Ehren Dvořáks einen Zyklus seiner sämtlichen neun Opern.

— Adolf Busch spielte in Rom mit dem Augusteumorchester das A-Moll-Konzert Nr. 22 von G. B. Viotti

(Fortsetzung auf Seite 368)

und das G-Moll-Konzert von Max Bruch. Neben der Ouvertüre zu Tankred von Rossini vervollständigte die Uraufführung eines Orchesterwerkes von dem Jungrömer Dante D'Ambrosi „Thema mit Variationen" das Programm. Der unübertreffliche Solist wurde umjubelt und zu Zugaben genötigt. Die Neuheit, eine Art Suite, die kühn Walzer, Elegie, modernen Tanz und Choral verquickt, darf trotz berechtigter Einwände als Talentprobe gelten. Dr. Fritz Rose.

Die Sopranistin Bettina Frank-Frankfurt a. M.-Nürnberg konzertierte mit zeitgenössischen Liedern während des Konzertwinters 1928/29 u. a. erfolgreich in Wien, Kassel, Davos, Zürich, Basel, München, Nürnberg, Stuttgart und Frankfurt a. M.

Die Bläser-Kammermusikvereinigung Barmen-Elberfeld hat auf einer Konzertreise in Italien außerordentliche Erfolge errungen. Die Vereinigung konzertierte u. a. in Mailand, Bergamo, Pola und Triest und brachte Werke von Rimsky-Korsakow, Ludwig Thuille und Renzo Bossi zur Aufführung.

In der Jakobikirche zu Dresden veranstaltete Kantor Georg Prezewowsky während des Winterhalbjahres im Rahmen des Abendgottesdienstes allmonatlich eine geistliche Abendmusik in besonderer liturgischer Anordnung. Unter den aufgeführten Werken finden sich Namen wie Bach, Biber, Gallus, Dreßler, Eccard, Franck, Gronau, Ingegneri, Lübeck, Orlando di Lasso, Pachelbel, Stobäus, Schütz, Sweelinck, Scandellus, Tunder, Weckmann. Um auch in diesen geistlichen Abendandachten der jetzt so brennenden Frage der Choralpflege gerecht zu werden, ist besonderer Wert auf Wechselgesänge zwischen Chor und Gemeinde gelegt.

Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, brachte im Rahmen seiner „Intimen Kunstabende der Musik" während des Konzertwinters 1928/29 Werke von E. G. Klußmann, E. I. Kahn, H. Schalit, E. Rhode, W. Gernsheim, C. Schadewitz, H. K. Langer, W. Hirschberg, W. Rettich und J. Haas zur Erstaufführung.

Zur bevorstehenden Opern-Festwoche in Duisburg (2.—7. Juli) hat Richard Strauß an den Vorstand des Allgemeinen Deutschen Musik-Vereins folgendes Schreiben gerichtet:

In Zeiten, wo sogar in Deutschland man schon beginnt, die kulturelle Bedeutung des Theaters da und dort zu verkennen, ist eine von Opferfreudigkeit und Kunstsinn erfüllte Stadtverwaltung, wie sie die nach jeder Richtung hin von seltenen Energien erfüllte Stadt Duisburg mit Stolz ihr eigen nennen darf, eine doppelt erfreuliche Erscheinung. Wie ich es von Herzen begrüße, daß der Allgemeine Deutsche Musikverein auf wohlvorbereitetem künstlerischen Boden der theatralischen Kunst seine Förderung angedeihen läßt, so ist es im höchsten Grade dankenswert, daß die künstlerischen Führer von Duisburg, unbeirrt von törichten Schlagworten über den Niedergang der Oper, der jüngeren Generation die Pforten ihrer Kunststätten öffnen und ihre bewährten Kunstkräfte Versuchen leihen, die, wie auch immer das Resultat sein möge, schon in ihrer vorbildlichen Wirkung erfreulich sein werden.

Ich wünsche den mutigen Veranstaltern den Erfolg, daß sie Bleibendes zutage fördern möchten und erlaube mir, im Falle dieser Wunsch nicht in Erfüllung gehen sollte, den Trost, daß gute Opern (man rechne ihre Anzahl seit 150 Jahren zusammen!) niemals im Dutzend geschrieben wurden. — Also ein fröhliches Glückauf zum hoffentlich bahnbrechenden Ereignis des Duisburger Musikfestes!

Paderborn. Der Musikverein veranstaltete unter Leitung des städt. Musikdirektors Otto Siegl einen Gottfried Rüdinger-Abend, welcher dem anwesenden Münchener Komponisten reiche Anerkennung und herzliche Ehrung brachte. Auch die Solisten des Konzertes, Otto Keller (Geige) und Walter Trienes (Klavier) ernteten wohlverdienten Beifall.

Aus Regensburg. Der protestantische Kirchenchor, dem in den letzten Jahren eine Reihe hervorragender Aufführungen zu danken war, wie die des Christgeburtspiels von Ludwig Weber oder des Deutschen Requiems von Johannes Brahms, brachte am 28. Februar in der Dreieinigkeitskirche unter der Leitung von Musikdirektor Friedrich Högner die Matthäuspassion von J. S. Bach in einer dramatisch belebten und eindrucksstarken Aufführung. Den Evangelisten sang August Rapold-Stuttgart, den Christus Dr. Wolfgang Rosenthal-Leipzig.

VERLAGSNACHRICHTEN

Enzyklopädie der Laute und Gitarre. Zur Ergänzung und Überprüfung des bereits veröffentlichten Materials (Zuth, Handbuch der Laute und Gitarre, Wien, 1928) wird die werktätige Anteilnahme aller interessierten Kreise erbeten. Von alten Drucken im Privatbesitz sind genaue Abschriften der Titel, von lautenartigen Instrumenten Kopien der Verfertiger-Zettel erwünscht. Jeder Hinweis auf Einschläge in Büchern, Zeitschriften, Zeitungen wird beachtet und nachgeprüft. Schriftleitung: Wien, V. Laurenzgasse 4, Tür 17.

Der bekannte Münchener Verlag Otto Halbreiter ist durch Kauf in den Besitz des Leipziger Musikverlags Wilhelm Zimmermann (vorm. Jul. Heinr. Zimmermann) übergegangen.

PERSÖNLICHES (NACHTRAG)

† Lili Lehmann, die Altmeisterin des Gesanges, die noch vor kurzem ihren 80. Geburtstag feiern konnte. Wir verweisen auf den aus diesem Anlaß gebrachten Artikel von Franziska Martienßen (Dez. 1928, S. 705).

Prof. August Iffert, der im In- und Ausland hochgeschätzte Gesangspädagoge und Verfasser gesangstheoretischer Schriften — u. a. einer in mehreren Auflagen erschienenen allgemeinen Gesangsschule — wurde am 31. Mai 70 Jahre alt.

Dr. Fritz Tutenberg wurde als Oberregisseur an die Oper in Hamburg berufen.

Hans Pfitzner wurde vom Wiener Männergesangverein anläßlich der Feier seines 60. Geburtstags zum Ehrenmitglied ernannt.

E. N. von Reznicek arbeitet an einer neuen Oper, die den Titel „Benzin" trägt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Wilh. Weismann, Leipzig. — Für den Anzeigenteil verantwortlich: F. Nagel, Leipzig. Briefanschrift ausschließlich: Zeitschrift für Musik, Leipzig, Seeburgstr. 100. — Verlag: Steingräber-Verlag, Leipzig. Zahlstellen: Postscheckkonto Leipzig Nr. 51534. — Postsparkassenkonto Wien Nr. 156724. — Postscheckkonto Prag Nr. 78059. — Druck von Oscar Brandstetter, Leipzig



Hugo Riemann

Geboren am 18. Juli 1849, gestorben am 10. Juli 1919

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / JULI 1929 HEFT 7

An unſere Leſer!

Erſtaunt werden die Leſer aufſchauen, wenn ſie gewahren, daß ihre Zeitſchrift für Muſik ihnen plötzlich von einem anderen Verlag zugeht. Was iſt geſchehen und was wird, werden ſie wohl alle fragen. Nun, was geſchehen iſt, läßt ſich bald ſagen, und was wird, das mögen ſie im Vertrauen auf die bisherige Zeitſchrift mit Ruhe erwarten. Zunächſt haben wir alle Abſchied zu nehmen und dem Steingräber-Verlag, der ſich in Zukunft wieder ſeinen eigentlichen Verlagsaufgaben widmen wird, aufs herzlichſte dafür zu danken, daß in ſeinem Hauſe die Zeitſchrift wieder werden konnte, als was ſie heute allgemein gilt, als die im Sinne ihres Begründers unabhängigſte, nur im Dienſte der deutſchen Muſik ſtehende deutſche Muſikzeitſchrift. Und was dies im letzten Jahrzehnt der Muſikentwicklung, einem der ſchwierigſten in der deutſchen Muſikgeſchichte, bedeutete, haben die Leſer gerade an Hand der Zeitſchrift miterlebt. Die Trennung iſt beiden Teilen ſchwer geworden, am ſchwerſten wohl der Schumannſchen Zeitſchrift als ſolcher, die zum erſten Male in ihrem bald hundertjährigen Daſein ihre Verlags-Heimſtätte außerhalb Leipzigs aufſchlägt, und zwar ein ſogar ganz beträchtliches Stück weiter ſüdlich, nämlich in Regensburg, der Donauſtadt, wo nicht weit davon die Walhalla, die Ruhmesſtätte edelſter deutſcher Geiſteskraft, ſteht. Möge dies uns allen, die wir zur Zeitſchrift für Muſik ein perſönliches Verhältnis haben, von guter Vorbedeutung ſein.

Der neue Verleger, Herr Guſtav Boſſe in Regensburg, iſt allen unſeren Leſern durch ſeine Deutſche Muſikbücherei aufs beſte bekannt und vertraut. Damit wiſſen ſie auch zum voraus, daß der Kurs der Zeitſchrift der gleiche bleibt wie bisher, hierüber weiter alſo gar nichts geſagt zu werden braucht. Da in gewiſſem Sinn für die deutſche Muſik etwas ruhigere Zeiten angebrochen ſind, die Jahre ärgſter Zerrüttung hinter uns liegen, ſo wird es ſogar möglich ſein, den Aufgabenkreis der Zeitſchrift noch zu erweitern. Aber wir wollen darüber zunächſt gar nicht ſprechen, ſondern im Laufe der kommenden Monate die Zeitſchrift ſelbſt ſprechen laſſen.

In der Schriftleitung treten, von der Perſon des Unterzeichneten abgeſehen, Veränderungen ein. Unſer trefflicher Schriftleiter Wilhelm Weismann, der ſich beſonderer Sympathien gerade auch bei den Mitarbeitern erfreute, verläßt uns, wird aber

als Mitarbeiter weiter für die Zeitschrift tätig sein. Die Schriftleitung erhielt nun aber eine Fortsetzung sowohl nach Süden wie nach Norden. Herr Gustav Bosse, der Verleger der Zeitschrift, selbst ein durchgebildeter Musikfachmann, übernimmt die Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich, deren eigenwüchsiges Musikleben eine besondere Behandlung — besonders bei dem Fehlen süddeutscher Musikzeitschriften — nahelegt und geradezu erfordert. Für den Norden, und zwar mit dem Sitz in Berlin, haben wir, Gustav Bosse und der Unterzeichnete, Herrn Dr. Fritz Stege verpflichtet, der unsern Lesern durch einige Aufsätze und charaktervolle deutsche Gesinnung bereits bekannt ist. Zugleich haben wir ihm auch die eigentliche Geschäftsstelle der Zeitschrift übertragen und hoffen damit das Richtige getroffen zu haben. Die Fäden für die Gesamtleitung laufen nach wie vor bei mir zusammen.

So bleibt unsere Zeitschrift im Kerne nicht nur, was sie war, sondern hofft es in noch weit ausgedehnterem Maße zu werden. So fahren wir denn mit frischen Segeln weiter hinaus ins deutsche Musikmeer, in ruhig sicherer Fahrt und gerüstet auf sich erhebende Stürme!

Zugleich im Namen der anderen Schriftleiter, der Herren Gustav Bosse in Regensburg und Dr. Fritz Stege in Berlin:

DR. ALFRED HEUSS

Hauptschriftleiter der Zeitschrift für Musik, Gaschwitz bei Leipzig.

Hugo Riemann und der deutsche Musiker.

Zum 10. Todestage am 10. Juli.

Von Alfred Heuß.

Es war bei der Feier von Riemanns 60. Geburtstag vor zwanzig Jahren, ein festlich-freudiger Abend. Der berühmte Gelehrte saß inmitten seiner zahlreichen Familie, umgeben von einer großen Zahl Freunde, Verehrer und Schüler, in voller Rüstigkeit und Gesundheit. Als ein großer Stoß von Glückwunsch-Telegrammen zusammen war, wurden sie verlesen. Da setzte es nun gerade bei Riemann ein großes Staunen ab. Denn die Zahl der von praktischen Musikern, Orchestern und Musikervereinigungen stammenden Glückwünsche war derart groß, daß der Gefeierte mit einem Schlage erkennen mußte, seine Arbeit habe in diesen Kreisen einen weit stärkeren Anklang gefunden, als er auch nur im entferntesten geahnt. Das erfüllte ihn nun mit einer derart herzlichen Freude innerster Genugtuung, daß sogar anzunehmen ist, dieser Abend sei einer der glücklichsten in seinem ohnedies schweren, an äußeren Erfolgen durchaus nicht reichen Leben gewesen. Im Vorwort zur 7. Auflage seines Musiklexikons gab Riemann dann auch seiner freudigen Genugtuung beredten Ausdruck.

Und das ist's! Das Gefühl innerer Zusammengehörigkeit mit dem Musikerstand war für Riemann beglückend, da dann doch einmal sein Herz der Kunst als solcher und mithin auch dem Musiker gehörte. Und wir fragen auch gleich, was dieser Riemann verdankt. Man kann es mit einem Worte bezeichnen: Riemann lehrte ihn, in gewisser Beziehung wenigstens, musikalisch denken, und zwar systematisch denken. Das geschah dadurch, daß er ihn zunächst auf Dinge lenkte, an die er überhaupt noch nicht oder lediglich dumpf gefühlsmäßig dachte, dann aber daranging, all diese nun auftauchenden Fragen auch zu begründen und vor allem in systematische Ordnung zu bringen. Hierin

war nun Riemann von einer schöpferischen Ergiebigkeit, die auf diesem Gebiet ihresgleichen nicht hat. Man denke da vor allem einmal an seine Harmonielehre, deren Wesen schließlich in nichts anderem besteht, als harmonisch denken zu lernen. Sicher, das Ganze ist vielleicht nichts als eine Theorie, aber eine derart geniale, für die Praxis verwertbare Theorie, daß eigentlich jeder immer wieder die Waffen streckt und das Geständnis ablegt, mit dieser Funktionstheorie lasse sich arbeiten bis ins Verwickeltste, während alle anderen Systeme schon auf halbem Wege im Stiche ließen. Wir wollten denn auch nicht verfehlen, einen begeisterten Vertreter diese Theorie in einem besonderen Aufsatz entwickeln zu lassen, und verweisen auf die Ausführungen Dr. Maecklenburgs. Das Gefährliche dieser Theorie kann man darin erblicken, daß dieses harmonische, systematisch anwendbare Denken auch dem harmonisch ganz einfach Veranlagten, ja selbst dem Unmusikalischen, die Mittel zur Anwendung verzweigtester Harmonien reicht, d. h. dem Denken in Harmonien ein Übergewicht vor der schöpferisch instinktmäßigen Harmonie-Erfindung gibt, was einen Schein-Reichtum vortäuscht. Halten wir uns aber ebenso vor Augen, daß die schöpferische Praxis schließlich doch noch verwegenere Pfade gegangen ist. Heute sind jedenfalls die meisten Theorielehrer glücklich, mit Riemanns Funktionstheorie arbeiten zu können.

Kaum minder grundsätzlich, aber doch weniger glücklich, ging Riemann hinsichtlich der musikalischen Rhythmik und Metrik vor, d. h. in der Erkenntnis des Zusammenhangs und der Trennung der Motive. Auch hier ist er es gewesen, der musikalisch denken lehrte, Denken immer im Gegensatz zu instinktmäßigem Vorgehen gebraucht. Es mag sich hier jeder zu Riemann, im besonderen seiner Auftaktlehre, stellen wie er will, unbestreitbar bleibt, daß der Sinn für diese Fragen überaus angeregt worden ist und eine systematische Durchbildung erfahren hat, die zum wenigsten dem mehr theoretischen Musiker eine Fülle anregendster Erkenntnisse verschafft. Wenn wir heute beginnen, der Artikulation vor der Phrasierung den Vorzug zu geben, weil sie praktisch weiter führt, so ist dies ohne Riemann gar nicht möglich gewesen.

Ein bedeutsames und eigenartiges Kapitel ist der Historiker Riemann für den praktischen Musiker. Er begann mit der Herausgabe älterer Musikwerke, ohne zunächst an historische Aufgaben zu denken. Sein so einzigartig theoretisches und musikalisch geschultes Auge ließ ihn aber bald Dinge in dieser Musik sehen, die ihn zur Aufhellung, ja zur Entdeckung ganzer musikalischer Zeitalter führte. Es ist immer wieder der in einem besonderen Sinn gebildete Musiker, der hier Zusammenhänge entdeckte, handle es sich um die Variationen-Suite Scheins, die Mannheimer Schule, die Ars nova der Florentiner oder, um ein modernes Beispiel zu geben, die einst unerkannte Passacaglia des letzten Satzes der vierten Sinfonie von Brahms. Der reine, insbesondere den formalen Aufbau eines Werkes erkennende Musiker war bei Riemann in einem erstaunlichen Maße entwickelt und man darf ruhig sagen, daß, wer hierin nicht ernstlich in die Schule Riemanns gegangen ist — seine hieher gehörenden Katechismen sind die ausgesprochenen „Denkschulen" —, in vielen wichtigen Fragen der Musik heute einfach nicht mitreden kann.

Mit diesen paar Andeutungen wollen wir es hier bewenden lassen. Riemann lebt und er lebt gerade auch in den Musikern. Kein Musikgelehrter der letzten Jahrhunderte hat in rein musikalischer Hinsicht den Musikern mehr gegeben als dieser einzigartige Mann, der auch groß genug war, an die Musiker keine Anforderungen zu stellen, die nicht im Bereiche der Tonkunst lagen. Das macht noch ein besonderes Ruhmesblatt in dem auch heute frischen Ruhmeskranze dieses Mannes aus und veranlaßt uns, seiner im besonderen Maße zu gedenken.

Riemanns Tonſyſtem — ein Markſtein in der Geſchichte der Muſiktheorie.

Von Albert Maecklenburg, Danzig.

Welche Fülle von ſeltſamen Bezeichnungen in Riemanns Harmonielehre! Wird dadurch nicht eine heilloſe Verwirrung in die Auffaſſung der akkordlichen Verhältniſſe hineingebracht? Keineswegs. Wer ſich durch ſchrittweiſes Vorſchreiten in dieſe tonalen Funktionsandeutungen hineinlebt, wird dieſem Syſtem bei ſeiner ſcheinbaren Kompliziertheit das Zeugnis einer wirklichen Vereinfachung ſowie einer harmoniſch-logiſchen Begründung nicht verſagen können. Harmonielehre iſt nach Riemann die Lehre „von der logiſch-vernünftigen Verbindung der Akkorde". Aber nicht bloß die zwingendſte Logik beherrſcht in ſeinem Syſtem die kleinſte Einzelheit, auch die verwickeltſten polyphoniſchen Erſcheinungen erſcheinen als Widerſpiegelungen des aus der Natur der Harmonie ſelbſt entſpringenden Muſikgefühls. Die Akkordfolgen läßt Riemann durch gleichzeitige, melodiſche Bewegung mehrerer Stimmen entſtehen, ſo führt er alle Harmonie auf die Melodik zurück.

Als das Prinzip der logiſch-vernünftigen melodiſchen Bewegung — die die Grundlage der Polyphonie iſt — erſcheint ihm die diatoniſche Tonleiter. Ihr Beſtehen ſeit Jahrtauſenden liefert den Beweis, daß ſie ſelber ein notwendiges Poſtulat der muſikaliſchen Natur iſt. Riemann gibt zuerſt eine vor ihm ſeltene mathematiſch-phyſikaliſche Begründung der Intervallenverhältniſſe. Der Ton iſt nicht bloß eine einzelhafte Erſcheinung, ſondern er will auch in ſeiner Bezogenheit zu anderen Tönen aufgefaßt werden. Er iſt nicht bloß aktives Agens der Tonbeziehungen (die Determinante, abſolut) ſondern erſcheint auch als paſſives Moment derſelben (als determiniert, relativ). Dieſe doppelte Eigenſchaft läßt ihn als Träger des Intervallenverhältniſſes erſcheinen und bedingt die äſthetiſche Wirkung, die ſeinem Verhältnis zu anderen Tönen derſelben Melodielinie oder zu Tönen anderer mitklingender Melodien entſpringt.

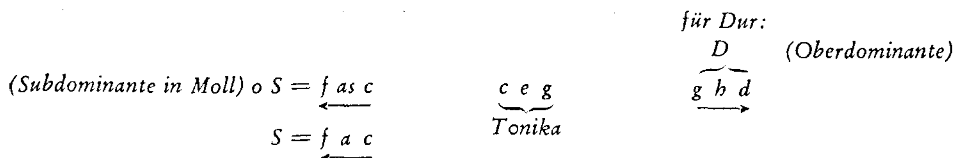
Nun liegt es in der phyſiologiſchen Einrichtung des Ohrs begründet, daß dieſem d i e Intervalle als die natürlichſten vorkommen, die von der Mathematik und Phyſik auf die einfachſten Zahlenverhältniſſe zurückgeführt werden. Die fortgehende Teilung einer Saite ergibt die „Obertonreihe". (Die Hälfte einer Saite erklingt in der Oktave, der dritte Teil vibriert in der Quinte der Oktave uſw.) Dabei werden die Abſtände der Töne von einander immer kleiner; der natürliche Muſikgeſchmack ſetzt in der ins Endloſe verlaufenden Naturſkala eine Grenze, die bereits die Vierteltonregion von der praktiſchen Verwertung in unſerem Muſikſyſtem ausſchließt. Ähnlich verhält es ſich mit der „Untertonreihe". Geht man umgekehrt von einem hohen Ton aus und ſucht n a ch u n t e n zu die leichtverſtändlichen Töne auf, ſo v e r d o p p e l t man die Saitenlänge und erhält die U n t e r oktave uſw.

Unter Reduktion der beiden Naturſkalen, durch Zuſammenfaſſung der grundlegenden Töne und durch Ausſcheidung der „falſch geſtimmten" b, fis erhalten wir aus der Obertonreihe einen Durakkord, aus der Untertonreihe einen Mollakkord. Beide beſtehen aus Prim, großer Terz, reiner Quinte:

Dur:	*Moll:*
c e g (nach oben)	*e c a (nach unten).*

Dieſe ſind dem Tonbewußtſein a priori einleuchtend (M. Hauptmann). Wir faſſen ſie als zur Einheit engſter Verwandtſchaft gehörig auf. Sie ſind einfache, von muſikaliſcher Logik poſtulierte Tonelemente.

Die anderen Intervalle erſcheinen als ihre Steigerungen. Sind erſtere die Vertreter der Konſonanz, ſo ſtehen Klänge, die einer entfernteren Klanggattung angehören, in der Diſſonanz. Als konſonante Klänge faſſen wir die Dominanten auf: z. B.



Die verwickeltſten Erſcheinungen der Harmonie laſſen ſich auf ihre Elemente zurückführen und in ihrer Rationalität begreifen durch Anwendung folgender Sätze: I. Es gibt nur Oberklänge und Unterklänge. Alle diſſonanten Akkorde ſind Modifikationen von jenen. II. Es gibt nur drei tonale Funktionen (Bedeutungen innerhalb der Tonart): die der Tonika, Dominante, Subdominante. In ihrer Veränderung beruht das Weſen der Modulation. —

Als erſter hat Riemann die Natur des Q u a r t ſ e x t a k k o r d e s erkannt. Während die alten Theoretiker, Befangene der alten Generalbaßlehre, dieſen Akkord als die Quartſextlage der Tonika verſtehen, iſt er von Riemann als der Akkord der Sehnſucht, des Ringens nach Befriedigung in ſeiner d i ſ ſ o n a n t e n Natur erkannt, was ſich in ſeiner muſiktheoretiſchen Interpretation deutlich ausprägt. *(D 6 5) T.*

4 3

a. b. c. Der Akkord bei *a* muß als T r ä g e r d e s Z w i e ſ p a l t s, nicht als Tonika (wie bisher) gewertet werden — denn die Tonika bedeutet „die Beruhigung". Vielmehr ſtellt er eine diſſonante Geſtalt der *D* dar. 6 und 4 ſind Vorhalte; $\frac{6}{4}$ iſt eine Modifikation von *D*, deren Terz (3) durch die Quarte (4), deren Quinte (5) durch die Sexte (6) noch aufgehalten wird. *a* iſt ein wirklich diſſonanter Akkord im Gewande der Konſonanz und gehört zur Kategorie der „S ch e i n k o n ſ o n a n z e n". Dieſe Riemann'ſche Interpretation taucht in den die Feſſeln einer praktiſch längſt abgeblühten Generalbaßlehre ſprengenden Harmonielehren hie und da auf. (Vgl. Hans Scholz, Harmonielehre, Bd. 703|4 „Aus Natur und Geiſteswelt"). —

Die alte Theorie warf ihrer „Funktion" nach verſchiedenartige Akkorde in einen Topf: für jede Stufe der Skala wurden durch Übereinandertürmung von T e r z e n Dreiklänge, Septimen-, Undezimen-, Terzdezimenakkorde (zwei Arten), beſonders um 1800, konſtruiert, auch ſolche ſeltſamer Art, die z. B. durch Erhöhung der 6ten und 7ten Stufe der Molltonart hervorgingen. Durch dies harmoniſche Labyrinth wurde die Zurechtfindung ſehr erſchwert. Knecht (um 1790) unterſchied 3600 Akkorde, ein Beweis dafür, daß das Haftenbleiben am Terzenbau, am Stufenſyſtem, in ein Chaos führt. Daube war in „Generalbaß in 3 Akkorden" 1756 auf der Fährte der Wahrheit, blieb aber unbeachtet. Erſt Riemann lehrte die Entbehrlichkeit der Nebendreiklänge; der planetariſche Kreistanz ſämtlicher harmoniſchen Gebilde bewegt ſich bei ihm um das Sonnenzentrum: *T S D.* Jede diſſonante Erſcheinung wird auf eine konſonante Grundform zurückgeführt: ein Tonſyſtem von grandioſer Einfachheit und genialer Konſtruktion, geeignet, die modernſten Tongebilde zu erklären. — Zunächſt kriſtalliſieren ſich um *T S D* die „charakteriſtiſchen Diſſonanzen": Töne, die von der a n d e r e n D o m i n a n t e herrühren. Z. B. In *C dur: g h d | f.* Das *f* ſtammt aus der S, während *g h d Ober D iſt.* In *a moll: h | d f a a f d* iſt *Moll S,* während *h* aus der *Moll Ober D* ſtammt. Hier bemerken wir ein Abweichen von dem früher hergebrachten Schema. Die Diſſonanzenlehre bringt die alte Theorie meiſtens am Ende; Riemann ſchon am Anfang. D_7 erklärt z. B. Jadasſohn durch die Hinzufügung einer kleinen Terz zu V, weil der Aufbau durch Terzerweiterung ihm immer vorſchwebt. Daß D_7 diſſonierend iſt, wird zwar hervorgehoben; w o r i n aber das diſſonante Element beſteht, wird nicht geſagt. Hier ſetzt Riemann mit ſeiner genialen Deutung ein: Der diſſonante Ton *f* ſtammt aus der *Unter D (S),* die zur *Ober D (D)* im ſchärfſten Gegenſatz ſteht. *S* hat die Tendenz nach unten, *D* aber nach oben. Die alte Theorie betont die Selbſtändigkeit der Nebenſeptimenakkorde uſw. Riemann ver-

ſicht ihre Ableitung von *T S D.* Innerhalb des harmoniſchen Gebäudes werden ſie unter vereinfachtem Geſichtswinkel betrachtet.

Nicht bloß *f* in D_7 iſt diſſonantes Element, auch die *D,* inſofern ſie von der Tonika aus beurteilt wird. (Scheinkonſonanz.) Die vollkommene Konſonanz der *D* tritt nur dann ein, wenn ſie einzeln vorgeſtellt wird. Die nach der alten Theorie als ſelbſtändige und mit *T S D* als gleichberechtigt hingeſtellten Dreiklänge der II, III, VI, VIIten Stufen gründet Riemann als abgeleitete Akkorde auf *T S D. h d f,* der verminderte Dreiklang der alten Schule, iſt D_7 mit Auslaſſung von g. —

Wird ferner in *f a c | d* die Quinte *c* fortgelaſſen, ſo entſteht ſcheinbar ein *Mollakkord.* Laſſen wir in: *d | e g h* die Quinte *e* fort, ſo entſteht ſcheinbar ein *Durakkord.* Dies ſind die zu den charakteriſtiſchen Diſſonanzen gehörenden „ſcheinkonſonanten Parallelklänge" (nach dem alten Schema Dreiklänge der II, III, VIten Stufe). Dieſe eröffnen ungeahnte Ausſichten, ſei es, daß ſie als Stellvertreter ihrer Hauptharmonien vorübergehend auftreten oder daß ſie ſich als wirklich konſonante Harmonien eine Zeit lang aufſpielen.

Auch die „Leittonwechſelklänge" ſind durch „charakteriſtiſche Diſſonanzen" (Leittöne) veränderte Harmonien von *T S D* mit dem Charakter von „Scheinkonſonanzen". Mollakkorde werden von Durakkorden und umgekehrt abgeleitet — eine für das tonale Syſtem charakteriſtiſche Formierung, der wir in der landläufigen Theorie nicht begegnen. Dabei geſchieht figurativ die Erſetzung der Prim durch die kleine Gegenſekunde.

II< iſt das Zeichen für den „Leittonwechſelklang in Dur, 2< das Zeichen für denſelben in Moll. *T II< = h [c] e g.* Es entſteht ein ſcheinkonſonanter Mollakkord, ſcheinbar identiſch mit *Dp* (*p* Paralleltontart von *G dur,* alſo *e moll*).

o T 2< = a c [e] f. Es entſteht ein ſcheinkonſonanter Durakkord (in *a moll),* ſcheinbar identiſch mit *o Sp.* Die Gegenſekunde gehört jedesmal dem gegenteiligen Klanggeſchlecht an. — Es handelt ſich hier nicht um eine Spielerei mit orthographiſchen Zeichen, ſondern um die Wahrung einheitlicher Auffaſſung der tonalen Funktionen.

1.	*2.*	*3.*
c	*h*	*a*
g	*g*	*e*
e	*e*	*c*
T	*II<*	*Tp*

Die alte Theorie würde beziffern: *1. 2. 3.*
T III VI
Dies iſt ein grundloſes, unbeſtimmtes Übergehen von einem fremden konſonanten Mollakkord zum andern ohne Zuſammenhang mit *T S D.* 2 iſt ein alterierter Tonika-Akkord. (Die Vorſtellung von 1 iſt nicht verblichen, ſie wird in 2 herübergenommen.) Ein Tonika-Akkord, aber mit der charakteriſtiſchen Diſſonanz des Leittons *h.* Die Tonika-Vorſtellung ſoll vorhalten (..). Die Konſonanz als Mollakkord iſt nur ſcheinbar. *h* ſtellt den Zwieſpalt mit c dar. 2 iſt alſo ein Diſſonanzakkord, in deſſen Hintergrund die wohltuende Konſonanz der Tonika ſchlummert. Die Diſſonanz iſt durch die Konſonanz von *T* in der Vorſtellung gegründet. Die Einheitlichkeit der harmoniſchen Auffaſſung iſt gewahrt, der tragende Untergrund von *T S D* leuchtet ſo überall hindurch.

Wenn Parallelklänge mit Hauptklängen ſich verbinden, ergeben ſich Harmonieſchritte, die Riemann z. B. in origineller Weiſe auf den Ganzton = den Tritonuswechſel gründet. Folgen gleichgeſchlechtiger Klänge nennt Riemann „Schritte", Folgen verſchiedengeſchlechtiger *(Dur* und *Moll)* „Wechſel". Ein Tritonusſchritt iſt die Kombination zweier Quintſchritte mit einem Terzſchritt: *c — fis = c — g — d — fis.* Ein Ganzton wechſel iſt z. B. c^+ — *o d = c e g* (nach oben) — *d b g* (nach unten). Ein Tritonuswechſel: *e g h* — f^+. *h* bis *f* übermäßige Quarte. —

Die ſcheinkonſonanten Akkorde der doriſchen Sexte, der mixolydiſchen Septime uſw. fallen ebenfalls unter den Geſichtspunkt eines Rankwerks, das ſich an die Staketen von *T S D* anſetzt. Die mixolydiſche Skalenfolge iſt z. B.: *g a h c d e f g* (*f* iſt für ſie charakteriſtiſch).

Das Charakteriſtiſche des Mixolydiſchen leuchtet aus Folgendem ein:

		1.	2.	3.	4.
𝄞	3/2	*e*	*(ganze Note)*	*d*	*c*
		g	*(ganze Note)*	*f*	*g*
𝄢	3/2	*c*	*b*	*a*	*c*
		c	*(ganze Note)*	*d*	*e*
		T	*. . . . . ⁷*	*Sp*	*T*

b iſt die mixolydiſche Septime; würde ihr in 3 die Terz der *o S —as* folgen, wäre dem Poſtulat des heutigen Harmonieempfindens Genüge geſchehen. Es folgt aber *a* und das gibt der Akkordfolge das mixolydiſche Gepräge. Momentan ſcheint die Tonalität erſchüttert zu ſein, worauf aber der aparte Reiz des Mixolydiſchen beruht. (Riemann: „Die mixolydiſche Septime behält ihre herabziehende Schwere".) Dadurch aber, daß das, was man erwartet, *as* n i ch t eintritt, entſteht jene tiefdurchtränkte Wehmut, die dieſer alten Tonfolge eigen iſt. — Auch die phrygiſche Sekunde (neapolitaniſche Sexte) iſt nur eine Alteration der *T S D: o S* 2‹ in *a moll: d f (a) b.*

b (die kleine Gegenſekunde, der charakteriſtiſche Ton der neapolitaniſchen Sexte *(d-b) b* iſt Wechſelnote der *o S* Prim, oder Leitton. Man könnte *d f b* im Sinne unſeres Syſtems als *B dur*-Akkord = *o SSp* (Parallele der *S* von *S*) definieren. Dann würde er als plötzlich hereingeſchneit uns vorkommen). Die einfache Logik hält ſich an das Nächſtliegende *(S)*. Die alte Stufenharmonik definiert *d f b* als Akkord der erniedrigten VII. Stufe in *C d.* Dabei fällt ſie aus dem leitereignen Syſtem heraus, verfällt auf eine „chromatiſche" Tonleiter als Aushilfe. Iſt das nicht ein Mangel an logiſcher Konſequenz?

Bei der Auffaſſung von *o SSp* iſt freilich der Boden der ſtets im Verhältnis einer Quinte ſtehenden Funktionen nicht verlaſſen. Die rationelle Methode Riemanns legt Gewicht auf einen Verband der Akkorde, der durch n ä ch ſt e, tonal-verwandtſchaftliche Beziehungen geregelt wird.

Auch das Gebiet der Vorhalte, uſw. mit ihren diſſonanten Wirkungen begreift Riemann unter dem Geſichtspunkt von Varianten von *T S D.* Welch eine Verwirrung der Begriffe herrſchte vor Riemann auf dem Gebiet der akkordlichen Figurationen! Ihr logiſches Einordnen in ein Syſtem iſt ſchwierig. Aber durch Aufſtellung ſehr ſicherer Unterſcheidungsmerkmale hat Riemann hier Bedeutendes geleiſtet. Er unterſcheidet hier: A. a) D u r ch g a n g s t ö n e, b) W e ch ſ e l t ö n e, c) A p p o g g i a t u r e n. B. a) n a ch ſ ch l a g e n d e A k k o r d t ö n e, b) R i t a r d a t i o n (Vorhalte. Der Vorhalt war v o r h e r Akkordton), c) A n t i z i p a t i o n (Sie wird n a ch h e r Akkordton). Der Wechſelton kehrt in den Ausgangston zurück, er vertritt das Prinzip der Abwechſelung gegenüber dem Starren. S p r i n g e n d auftretende Nachbartöne eines Akkordtons, die auf „leichte" oder „ſchwere" Zeiten fallen, ſind Appoggiaturen.

𝄢 *d* | *h fis* | *a g fis, —a* umſpielen *g.* An der Hand dieſer logiſch-begründeten Richtlinien kann man ſich wohl in dem Labyrinth des ornamentalen Beiwerks von *T S D* orientieren. Die alte Gewohnheit griff hier zu bizarrſten Bezifferungen. Bei Riemann entſchleiert ſich uns das Problem mancher Gebilde — als akkordliche Ausſchmückung — durch Vorhaltbildung uſw. in leitereigner oder -fremder Verbrämung. Leider blieb Riemann ſeinen Bezeichnungen nicht immer treu. In Kompoſitionslehre I S. 141 ſpricht er von einer umſpringenden „Wechſelnote". Das iſt eine Verwechſelung mit einer Appoggiatur. —

Die Begründung der S e q u e n z iſt tief angelegt. Sie iſt ein ſtufenweiſes Fortſchreiten durch die Skala (ſchon Fétis). Nicht ein harmoniſches Prinzip liegt ihr zu Grunde, ſie iſt ein „melodiſches Gebilde". Ein urſprüngliches Harmoniemotiv liegt für ſie freilich vor, das ſich aber i m i t a t o r i ſ ch in melodiſcher Linie auswirkt, ohne daß für die Harmonie neue Momente hinzutreten. Sie ſind „mechaniſche Abklatſche der urſprünglichen Harmoniefolge". Die die Weiterführung der Harmonie beeinfluſſenden *T S D* ſtagnieren durch die Sequenz, nach ihrem Aufhören treten ſie wieder in Kraft.

Für die Einheitlichkeit des Tonalitätsgefühls ſind wichtig die „Zwiſchenkadenzen". Durch ſie wird die Beziehung auch der a u s w e i ch e n d ſt e n Harmoniegebiete zu den dominierenden *T S D* gewahrt. Sie treten auf einen nachfolgenden Akkord als (vorübergehende) Tonika in Beziehung. Sie ſind tonale Funktionen im weiteren Sinne. Ein rückwärts weiſender Pfeil läßt den nächſt v o r a u s gehenden Akkord als Tonika für die nachfolgende, in Klammern geſetzte Zwi-

ſchenkadenz gelten. Eine eckige Klammer bedeutet die n u r g e d a ch t e Tonika der vorausgehenden Zwiſchenkadenz.

Die M o d u l a t i o n nennt Riemann „Wechſel der tonalen Funktionen". Hier iſt die „Umdeutung" wichtig. 3—9> bedeutet in *a moll: h d f as.* (Umdeutung der 3 *[gis]* $\frac{\approx}{D}$ 9> in *as.* Sodann faßt Riemann die modulierende Kraft der Harmonieſchritte ins Auge. Die von keinem Vorgänger unternommene Begründung der Modulation auf die Verknüpfung der verſchiedenen Harmonieſchritte iſt ſcharfſinnig, einzigartig in dem Auferbauen aus den einfachſten Elementen. — Dem Ganztonſchritt eignet nach Riemann, weil er den Übergang von einer *D* auf die gegenteilige vorſtellt, die Kraft der Modulation zu dem „überſprungenen" Klange. Von den urſprünglichen Klängen der tonalen Harmonik läßt ſich eine Fülle modulierender Wendungen erreichen. Die Geſchlechtsverſchiedenheit der beiden *D* läßt neue $^{\circ}T$ oder T^{+} gewinnen. Der „Gegenquintwechſel", der „ſchlichte Quintenwechſel" werden zu Vehikeln der Modulation.

Die Tabelle für die Modulation durch die Terzſeptakkorde iſt hochintereſſant. Erhöhe ich die Durprim *c* $^{+\circ}$ 1<, ſo entſteht der aus zwei kleinen Terzen gebildete Akkord *cis e g,* durch Erniedrigung der Mollprim $^{\circ}e$ 1> = *a c es* ein (diſſonanter) Terzſeptakkord, deren Weiterführung im Dur- oder Mollſinne geſchehen kann. Auch durch ſonſtige Ableitung von anderen tonalen Grundfunktionen entſteht dieſer zu einer wirklichen Modulationsmaſchine gewordene Akkord. Oder wenn ich in *a moll: d f (a) b* = b^{+} in $S^{VII} = a^{VII}$ = *f d h* (durch chromatiſche Veränderung des *b* und *h)* verwandle, erlange ich dasſelbe Ergebnis. Chromatiſche Alteration der Prim ſchafft jede Scheinkonſonanz in dieſen für die Weiterführung der Modulation bedeutſamen Akkord um. Die Terznonenakkorde $D^{9>}_{7}$ und $S^{IX<}_{VII}$ dienen ferner der enharmoniſchen U m d e u t u n g einzelner Töne. Riemann warnt hier vor dem allzu ausgiebigen Gebrauch der enharmoniſchen Umdeutungen. Bei ſparſamer Anwendung geſtatten ſie „myſtiſche Fernblicke" in die entlegenſten Gebiete der Tonwelt. Die Terzwechſelklänge vermitteln die Übertritte aus *T* in *Tp.* Die auf dem Kleinterz-Tritonuswechſel uſw. gegründeten Modulationen führen durch entſprechende Umdeutungen in e n t f e r n t e r e Tonarten. Die „W e ch ſ e l h a r m o n i e n" führen zu kühnſten modulatoriſchen Schritten. Sie entſtehen dadurch, daß für ſämtliche drei Töne der Harmonie ſtellvertretend deren kleine Ober- oder Unterſekunden eintreten. Da dieſen nur figurative Bedeutung zukommt, wohnt ihnen keine direkte modulatoriſche Kraft inne. Trotzdem können ſie bei ihrer Natur als Scheinkonſonanz wie wirkliche Harmonien (vorübergehend) behandelt werden. Modulationen durch Terzſchritte finden auch Anwendung, der Terzklang führt aber direkt zur Tonika hin, ohne daß das Gefühl eines Ausfalls ſich bemerkbar machte: Bei dem entfernten Schritt von *E* nach *C dur* empfindet man gar nicht, daß $^{\circ}e$ übergangen wäre. Der chromatiſche Halbtonwechſel führt „weit ausholend" in die entlegenſten Regionen.

Soll die Modulation eine endgültige ſein, ſo muß nach Riemann der muſikaliſche Gedanke in der erreichten Tonart durch weitere Kadenzierung ſich feſtſetzen und dabei zur Beſeitigung des von unſerem Tonalitätsgefühl geleiſteten Widerſtandes rhythmiſch-metriſche Verhältniſſe in Anſpruch nehmen. Dieſe Erkenntnis fehlt in der alten Theorie. Richter konſtatiert in Nr. 192 ſeiner „Harmonielehre" in Takt III eine Wendung nach *dur,* über *d moll,* während in Takt IV ihm die Modulation zu ſchwanken ſcheint. Dieſe Unſicherheit der alten Auffaſſung leitet ſich aus einer Verkennung der tonalen Funktionen her. In Nr. 192 fällt *„der d moll-Akkord" (Sp)* auf den l e i ch t e n Taktteil, iſt nur vorübergehend. Eine Modulation macht aber erſt dann Eindruck, wenn ſie auf der ſchweren Zeit ſich feſtſetzt. Es fehlt in Nr. 192 eine Schlußkadenzierung, die erſt den Charakter von *a moll* endgültig feſtſtellen würde. — Riemann: eine wirkliche Schlußmodulation fordert ein Zuſammentreffen von „metriſchem" und „harmoniſchem" Schluß." Das Anſtreben einer Modulation iſt noch lange nicht ihr Perfekt-werden. —

Die ſtrenge Logik, die Konſequenz, mit der die verwickeltſten Gebilde auf die Prinzipien von *T S D* überall bei Riemann zurückgeführt werden, ſpricht für ſich ſelbſt.

Hugo Riemann und Karl Stumpf.

Von Siegfried Nadel, Wien.

Die Muſikpſychologie ſcheint als beſondere Wiſſenſchaft für ſich zu beſtehen und ſich gleich ſcharf von der allgemeinen Pſychologie wie von der hiſtoriſchen Muſikwiſſenſchaft abzugrenzen. Muſikpſychologie, das heißt: Lehre vom Seelenleben, das an der Muſik ſich entzündet, genaue Unterſuchung jenes ganzen Zuſammenhangs ſeeliſcher Erſcheinungen, die wir — kaum exakt — in die Worte Muſikhören und Muſikerleben zuſammenfaſſen. Trotz der beſonderen Stellung, die die Muſikpſychologie für ſich fordert, ſcheint es aber, als ob keine Darſtellung der allgemeinen Geſetze des Seelenlebens an dieſem eigenartigen und für die Geſamtheit der menſchlichen Kultur ſo überaus wichtigen Einzelgebiet vorbeigehen könnte; und jede tiefergehende muſikgeſchichtliche Betrachtung muß andererſeits immer auf dieſes letzte und entſcheidende Problem ſtoßen.

Die zwei Wege, die an dieſe Ergründung des Weſens der Muſik heranführen, werden uns wunderbar ſymboliſiert in zwei Forſchern, die — ungefähr gleichzeitig — von den beiden verſchiedenen Seiten, von der Pſychologie und der Muſik her ſich der Forſchung zuwandten und die beide in gemeinſamen Problemen der Muſikpſychologie ſich trafen: Hugo Riemann und Karl Stumpf. Aber in der Auffaſſung auch eines gemeinſamen Problems müſſen ſich doch die von ſo verſchiedenen Geſichtspunkten ausgehenden Überlegungen noch charakteriſtiſch unterſcheiden. So werden auch hier ſcharfe Gegenſätze der Auffaſſung und Deutung des Problems deutlich. Aber wir müſſen verſuchen, dieſe widerſtreitenden Ergebniſſe von ihrer Entſtehung her zu verſtehen und aus ihnen doch das gemeinſame geiſtige Ziel herauszulöſen, vielleicht auch aus dem Geiſt des Problems heraus eine gemeinſame Löſung zu finden. In medio veritas — in der Mitte liegt die Wahrheit; vielleicht wird ſich auch hier wieder dieſes Wort zu bewähren haben.

Riemann hat Stumpf vorgeworfen, daß ſeine Verſuche einer Pſychologie der Muſik dort enden, wo die eigentliche Muſik erſt beginne. Tatſächlich, ſchon die Daten des Lebens und der Werke Stumpfs ſcheinen Anlaß zu ſolchem Vorwurf zu geben. Stumpf fühlte als junger Menſch ſtarke Neigung zur Muſik; auf der anderen Seite aber lockte die exakte Wiſſenſchaft, die Philoſophie, die Pſychologie. Dieſes Schwanken zwiſchen beiden Polen, dieſe nach beiden Seiten mit gleicher Stärke ſtrebende Neigung, führte dann den gereiften Forſcher zu einer Art geiſtiger Verquickung: ſein Ziel wurde, einer exakten Wiſſenſchaft der Muſik die Grundlage zu geben. Sein umfangreiches Hauptwerk, das in mühevoller, unglaublich ſorgfältiger Arbeit in den Jahren 1883—90 entſtand, trägt den Namen „Tonpſychologie", — und das kann faſt als Symbol gelten: das Werk erſchöpft ſich im Studium der Erſcheinung der T ö n e, im Studium gleichſam des Materials der Muſik, es ſchreitet nicht bis zu den höheren, zuſammenfaſſenden Phänomenen der Muſik vor. Noch deutlicher wird dies durch die Tatſache, daß der dritte Band der Tonpſychologie, in dem Stumpf die Verbindungen der Töne, gleichſam ihr „muſikaliſches" Auftreten als Konſonanz, Harmonie, Tonalität uſw. zu behandeln plante, nie geſchrieben wurde. Einige kleinere Arbeiten nur führen den Plan der Tonpſychologie fort und widmen ſich in Einzelſtudien dem Problem der Konſonanz und der Harmonie.

Riemann dagegen: Nach kurzen hiſtoriſchen und juridiſchen Studien wendet er ſich gleich entſchieden der Muſik zu. Er wird praktiſcher Muſiker, Dirigent und Lehrer. Die praktiſche Muſik feſſelt ihn ebenſo wie die theoretiſchen Fächer; an den Fragen der

Methodik des Musikunterrichtes entzündet sich sein universeller Forschergeist ebenso wie an Problemen der Musikgeschichte; und von seiner Doktordissertation an, die er 1873 über das „Musikalische Hören“ schreibt, zieht sich wie ein Leitmotiv durch sein ganzes Werk, das Problem des Musikerlebens, die Psychologie der Musik.

Vom physiologischen und psychologischen Laboratorium, vom Experiment mit Einzeltönen kommt Stumpf her; aus der ununterbrochenen Arbeit an musikalischen Werken, aus der immer neuen Beschäftigung mit dem Ganzen der musikalischen Literatur heraus greift Riemann die Probleme an. Wie konnte da der Zwist der Ansichten gering sein! An drei Punkten, an den Hauptpunkten des Problemkreises der Musikpsychologie, wollen wir die Meinungen beider gegeneinander halten.

*

In der Laboratoriumsarbeit versucht Stumpf dem Rätsel des musikalischen Hörens, das, seit die menschliche Kultur besteht, Künstler und Philosophen, Mathematiker und Physiologen rastlos beschäftigt hat, nahezukommen. Die tonpsychologische Einzelarbeit, wie sie vor ihm und neben ihm vor allem Helmholtz, Mach, Wundt lehren, versucht er weiterzuführen und von Fehlerquellen zu befreien. Selbst aus musikalischer Bildung können Fehlerquellen fließen; sie verführt im Experiment leicht zu verfälschenden Angaben im Sinne des Gelernten, Gewohnten, anstatt daß voraussetzungslos nur das eben Gehörte wirken sollte. So führt Stumpf seine exaktesten Versuche mit „Unmusikalischen“ durch, ohne der Vorwürfe, die deshalb vom „anderen Lager“ gegen ihn erhoben werden, zu achten. In genauester Prüfung werden die Werte der „Unterschieds-Empfindlichkeit“ des Gehörs ermittelt; die charakteristische Wirkung der nach Höhe, Stärke, Klangfarbe verschiedenen Töne wird studiert und die Fähigkeit des Heraushörens einzelner Töne aus einem Klanggemisch, die Fähigkeit der „Analyse“ wird geprüft. Ein an Einzeldaten, Zahlen und exaktesten Formeln für die verschiedenen Eigentümlichkeiten unseres Ohres überreiches Werk ist die Frucht dieser Studien. — Aber für Riemann gab es nirgends in der Musik eine Stelle, wo diese Einzelergebnisse über die Gehörsempfindungen von Wichtigkeit gewesen wären. Das Musikerleben kennt er als ein sich Bewähren unseres Wissens, unserer musikalischen Erfahrung und Bildung an dem Gehörten. Weit über die Gehörsempfindung hinaus ragt Riemanns „logische Aktivität“ des „musikalischen“ Hörens, das harmonische und tonale Funktionen, komplizierte Gesetze von Themen und Formen aus dem Spiel der Töne „heraushören“ muß, wenn es dem Sinn der musikalischen Meisterwerke gerecht werden soll. Das Musikhören wird ein im Grunde geistiger, lang nicht mehr nur an die Empfindung gebundener Prozeß. Die Entwicklung der Musik stellt sich dar als eine Wirksamkeit geistiger Triebkräfte. Und wie ein Symbol erscheint da gleichsam als Gipfel des Musikwerdens Beethoven, für den das körperliche Ohr, die Gehörsempfindung abgestorben ist, und aus dessen geistigen Kräften allein die letzten, höchsten Leistungen seines Genies stammen. Wie für den, der den geistigen Gehalt einer Dichtung auf sich wirken läßt, die Frage der Phonetik etwa, der Bildung der einzelnen Sprachlaute unwichtig bleibt, gilt für Riemann die musikalische „Phonetik“, das Phänomen der Einzeltöne nichts. Seine erste Arbeit ist eine „musikalische Logik“; aus einer „musikalischen Syntaxis“ entwickelt er seine Harmonielehre. Und im Jahre 1914 in einer seiner letzten Arbeiten — „Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen“ — fordert Riemann von neuem die Abkehr von dem Studium der Tonempfindungen, diesen Erscheinungen unseres „passiven“ Gehörs, dessen genaueste Kenntnis noch nicht das Problem des eigentlichen Musikerlebens streift: Es ist notwendig, „daß wir uns von Anfang an und fortgesetzt auf den Boden der aktiven

Phantasie, der Tonvorstellungen stellen und zu ergründen versuchen, welche Kategorien die lebendig arbeitende Tonphantasie leiten und bestimmen, ihr Gesetze geben".

*

Hier aber wird eine bestimmte Schwäche der Riemannschen Auffassung deutlich. Die Kategorien, die unsere Tonvorstellung leiten und bestimmen sollen, sind für Riemann vor allem in einem Prinzip gegeben: in der auf dem tonalen Dreiklang aufgebauten Diatonik. Damit aber ist sicher ein zu enger Kreis gezogen, der nur einen Teil des gesamten musikalischen Gebietes umfaßt. Die Musik der Diatonik, der Herrschaft des Dreiklangprinzips war die Musik, in deren Geist die Generation Riemanns erzogen wurde; sie war vor allem die Musik, der die gewaltigsten Leistungen der musikalischen Entwicklung entsprangen: die Werke eines Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Aber das tonale Harmonieprinzip ist nur eine in der ganzen Reihe der möglichen „leitenden Kategorien". Es gab Prinzipien der musikalischen Logik vor der Herrschaft der Diatonik, die Chromatik Wagners und die Musik der Gegenwart stellt eine Überwindung der Diatonik dar und die Musik der exotischen Kulturen und primitiven Völker kennt wieder völlig andere Ton- und Harmoniesysteme. Riemann aber, völlig gefangen im Geist der klassischen, d. h. harmonisch-diatonischen Musik, sucht auch die Tonsysteme der „vorharmonischen" Zeit harmonisch zu deuten; die Chromatik erscheint ihm nicht als selbständige neue Deutung der Tonbeziehungen, sondern nur als „Annäherung an stetige Tonhöhenbewegung"; sie soll also, wie das Glissando der Streichinstrumente oder das Portamento des Sängers, nur als gleitende Verbindung entfernterer Tonstufen aufgefaßt werden können. Die harmonische Weiterentwicklung der Gegenart gilt ihm als Dekadenz; kurz, wo die harmonische Bezogenheit der Töne fehlt, fehlt für ihn das wahre Wesen der Musik, wo wir auch durch komplizierte Umdeutungen die Töne nicht mehr als Grundton, Dominante oder Subdominante eines sie beherrschenden diatonischen Systems erkennen können, muß für Riemann das verstehende Musikhören selbst aufhören. — Vorurteilslos konnte dagegen die Methodik Stumpfs diesen Problemen begegnen. Er suchte Anwendung der experimentellen Ergebnisse, der allgemeinen Bewußtseinstatsachen, die sich in den Versuchen mit musikalisch Ungebildeten ergaben, auf die Musik der Frühzeit. Er konnte wichtige Einzelfaktoren der Tonsprache, von ihrem Verbundensein mit der uns begeisternden und unseren Geist beherrschenden „großen" Musik losgelöst, für sich betrachten und ihre Wandlungen im Lauf der Musikentwicklung mit dem objektiven Blick des exakten Forschers, „sine ira et studio", studieren. Stumpf und seine Schule wandte sich schließlich auch dem so unendlich wichtigen vergleichenden Studium der „vormusikalischen" oder doch vorharmonischen Musik der exotischen Kulturvölker (Siamesen, Javaner, Chinesen) und der primitiven Völker (Indianer, Australneger usw.) zu.

*

Die Betrachtung der musikalischen Entwicklung und das Studium der Beziehung Musik-Erlebnis müssen beide schließlich zur gleichen, letzten Frage vorstoßen: was ist der Sinn der Musik? Aus welcher Idee heraus ist Musik entstanden, entsteht immer wieder musikalisches Schaffen und musikalisches Erleben? Wieder diktiert die feinnervige Musikalität, die wunderbare Fähigkeit des intensiven Nacherlebens der großen musikalischen Werke Riemann die Antwort: „Musik ist A u s d r u c k". In der Musik, als einer besonderen, eindrucksvollen Sprache, drückt der Künstler sein inneres Erleben aus. Unser Hören ist die Vermittlung jenes schöpferischen Erlebens der Meister, das nun in uns wiederklingt, das wir gleichsam mit-leben, mit-fühlen dürfen. Die Erklärung der Werke hat keinen anderen Zweck, als eben den, das Erleben klar und eindeutig aus den

Tönen sprechen zu lassen. Riemann hat eine ganze Reihe musikalischer Werke mit genauesten Vortragsbezeichnungen und Angaben dieser Art versehen, er hat selbst nach neuen Zeichen gesucht, um dieser künstlerischen Aufgabe nur völlig gerecht zu werden. — Aber auch hier wieder sieht Riemann nur eine Seite der Musik. Denn immer hat es Formen der Musik gegeben, die nicht nach Ausdruck, sondern nach freiem Spiel der Töne strebten, deren künstlerisches Ziel es war, die Bewegung der Tongestalten an sich, als „tönende Form", wie man dieses Prinzip in Worte gefaßt hat, wirken zu lassen. Und ebenso hat es immer eine Art des Musikerlebens gegeben, die nicht Erlebnisausdruck aus den Melodien herauslesen wollte, sondern eben dieses Spiel der Töne, gleichsam eine Architektur oder Ornamentik der Tonbewegung an der Musik genoß. Musik dieser Art, wie sie die klassische Aesthetik auffaßt, wie sie — zu Riemanns Zeit — vor allem Hanslick verteidigt und wie sie schließlich auch heute eine gewisse Richtung der musikalischen Moderne fordert, hatte keinen Raum in Riemanns Musikwelt. Aber an Stumpfs Experimenten sehen wir schon aus bloßen Intervallen, aus dem Spiel isolierter, noch in keinem tieferen inhaltlichen Zusammenhang stehender Tonverbindungen echten musikalischen Genuß, wirkliche aesthetische Freude entstehen. Und hier erfassen wir deutlich die Wurzel jener entwickelten Form des Musikgenießens der „tönenden Form".

*

„In der Mitte liegt die Wahrheit". Wir haben — vorausgreifend — diesen Satz an den Anfang gestellt. Aber wir sehen hier, daß das Wesen des Problems der Psychologie der Musik geradezu mit Notwendigkeit die geistige Vereinigung der Auffassungen Riemanns und Stumpfs fordern muß; daß nur ein geistiger Mittelweg sich von den Extremen, die aus dem Wesen der beiden Forscher folgen mußten, freimachen und so jene allgemeine, umfassende Musikpsychologie erreichen kann, die beide Gesichtspunkte versöhnen soll, den des Musikers und des Psychologen.

Riemann leitet seine „Lehre von den Tonvorstellungen" mit der Beziehung auf Beethoven ein: aus dem Studium der Konversationshefte Beethovens wird ihm das wahre Wesen unseres Musikhörens klar. Stumpf wieder experimentiert mit „Unmusikalischen", um z. B. das Wesen der Konsonanz zu ergründen, und seine erste Beobachtung lehrt, daß kaum eine seiner Versuchspersonen an einer Quart oder Quint das Vorhandensein mehrerer Töne erkennt. Haben wir mit Recht von Extremen gesprochen? Wir wollen Psychologie der Musik treiben, wir wollen das musikalische Erlebnis studieren. Aber jene Menschen, deren Musikhören uns da vor allem wichtig sein muß, sind keine Beethoven und keine musikalisch völlig Ungebildeten. Wir haben ein weites Gebiet zu durchforschen; und wir müssen uns bewußt sein, daß Beethoven und die „Unmusikalischen" nur seine letzten Grenzen bedeuten.

Vom Hallischen Händelfest.

31. Mai bis 2. Juni.

Von Alfred Heuß.

Daß wir seit vier Jahren eine Händelgesellschaft besitzen und diese bereits drei große Händelfeste gegeben hat, in Münster i. W., Kiel und nunmehr in Halle, weiterhin ein schmukkes Jahrbuch herausgibt und prächtige Veröffentlichungen musikalischer Art macht, scheint unter den deutschen Musikfreunden noch recht wenig bekannt zu sein. Denn anders wäre es wohl kaum möglich, daß ein Händelfest gerade in Halle, dem Geburtsort des Meisters, von auswärts

ſo wenig beſucht wird, weiterhin aber die Zahl der Mitglieder noch wenig beträchtlich iſt. Sicher, das Halliſche Muſikfeſt fiel in eine höchſt ungünſtige Zeit, nicht nur fanden zu gleicher Zeit Muſikfeſte in Jena und Zwickau (Brahms- und Schumannfeſt) ſtatt, ſondern das in einer Woche ſpäter ſtattfindende Bachfeſt in Leipzig als 200-Jahr-Feier der Matthäuspaſſion übt naturgemäß gerade auf ſehr viele Muſikfreunde eine Anziehung aus, die auch für ein Händelfeſt in Betracht gekommen wären. Aber trotzdem, es erweiſt ſich als notwendig, daß die Händelgeſellſchaft ihre Werbearbeit tüchtig fortſetzt, und zwar vor allem auf Grund der Anſchauung, daß Händel und ſeine Kunſt eine Idee verkörpern, die für Deutſchland im allgemeinen und die Deutſche Muſik im beſonderen von innerſter Bedeutung ſind. Im heutigen und kommenden Deutſchland darf es nur heißen, Bach und Händel, dieſe Verbindung von innerlicher Verknüpfung iſt es allein, die, auf zwei größte deutſche Muſiker bezogen, dem eigentlichen deutſchen Weſen entſpricht. Vorläufig haben wir noch viel zu tun, Händels Weſen in ſeiner inneren, alſo nicht nur muſikaliſchen, Bedeutung herauszuarbeiten, die Zukunft aber müßte dem Gedanken einer Bach-Händel-Geſellſchaft gehören, die einheitlich betreibt und durchführt, was die beiden Geſellſchaften, jede für ſich und in getrennter Arbeit, leiſteten. Das iſt natürlich noch Zukunftsmuſik, und zwar gerade aus dem bereits angeführten Grunde, daß die Händelgeſellſchaft mit ihrer beſonderen Arbeit erſt ſo recht begonnen und noch überaus viel zu tun hat, bis ihre „Idee" durchgedrungen iſt. Darufhin hat man auch gerade die Händelfeſte zu betrachten, ſich alſo zu fragen, inwiefern und wieweit ein derartiges Feſt der beſonderen Händelidee gerecht wird.

Dem Halliſchen Händelfeſt fehlte ein großes, ein eigentliches Chororatorium, ein offenbarer Mangel, der aber wenigſtens einigermaßen durch die Wahl eines heute faſt ſo gut wie unbekannten oratoriſchen Werkes: Frohſinn und Schwermut (L'Allegro ed il Pensieroso) ausgeglichen wurde. Immerhin, ein Mangel war vorhanden, da zudem dieſes Werk weit mehr ein Solo- als ein Chororatorium iſt und ſich die Händelpflege doch vorzugsweiſe auf die Chorvereine ſtützen wird. Dies auch aus dem Grunde, weil zunächſt gerade auch die Chormitglieder den Händelgedanken weiterzutragen berufen ſind. Bedauerlich war die nur geringe Heranziehung von Halliſchen Chören auch deshalb, weil die mitwirkenden Chöre, die Robert Franz-Singakademie und der Lehrergeſangverein unter Leitung von Profeſſor Dr. A. Rahlwes derart trefflich ſangen, daß man ſie nur allzugern öfters gehört und mit der Bewältigung größerer Aufgaben beſchäftigt geſehen hätte. Allerdings, einen Vorzug hat die alleinige Wahl eines derartigen Oratoriums für Chorvereine ebenfalls, und ſchon aus dieſem Grunde ſei ihnen Frohſinn und Schwermut aufs angelegentlichſte empfohlen. Die Sänger lernen unter einem geeigneten Dirigenten mit dem leichtflüſſigen, graziöſen und leichtbeſchwingten Händel umgehen, der gelegentlich auch in dem großen Oratorium verlangt, dort gewöhnlich aber noch ſo ſchwerfällig gegeben wird, daß nicht ſelten ein falſches, von Karikatur nicht weit entferntes Bild zuſtandekommt. Prof. Rahlwes verſah es auch nur in einem Chor, dem in Moll ſtehenden Tanzchor: „Kommt und weiht euch", der zunächſt in bewegterem, leichterem Zeitmaß, dann aber am beſten von einem kleinen Auswahlchor zu geben wäre.

Vor allem aber gilt es von der Bearbeitung zu reden, die, von unbekannter Hand ſtammend, eine auch nur einigermaßen endgültige Regelung nicht bedeuten kann, vor allem in der Art, wie ſie in der Aufführung geboten wurde. Mitten im zweiten Teil, nach dem urfriſchen D dur-Chor: „Deine Hand kann Luſt verleihn" (S. 131 der Händelausgabe) wurde eine längere Erfriſchungspauſe gemacht, ſodaß man tatſächlich meinen konnte, das Werk ſei hier, bei dieſer Kundgebung an die Freude, zu Ende. Statt deſſen wurde eine Viertelſtunde ſpäter wieder begonnen, der zweite Teil mit lediglich noch drei Nummern zu Ende gebracht und ihm, wenn auch nicht vollſtändig, der dritte, von Händel in ſpäteren Aufführungen weggelaſſene und die urſprüngliche Idee des Miltonſchen Gedichtes fälſchende Teil: Der Mäßige (Il moderato) angehängt, wodurch nun dieſer kompilierte zweite Teil durchaus verwirrend wirkte. Dieſe Art der Wiedergabe iſt alſo völlig unannehmbar, da die ſeltſame Trennung zudem bewirkte, daß das dem Oratorium folgende Anthem (Pſalm 68) mit dieſem ſtärker zuſammenzuhängen

schien als das willkürlich in der Mitte auseinandergerissene Werk unter sich. Das Verdienst dieser propädeutischen Bearbeitung bestand aber doch gerade darin, den dritten Teil ebenfalls zur Diskussion gestellt zu haben. Er enthält nämlich ein Duett für Sopran und Tenor: „Lichtflammend steigt die Sonn' empor" (S. 157), die eines der herrlichsten Stücke der ganzen Partitur ist und deshalb nicht fehlen darf. Es zu retten, ist nun ganz einfach. Textlich hat es mit dem wirklich Mäßigen gar nichts zu tun, wohl aber mit dem Schwermütigen, und es infolgedessen innerhalb der beiden ersten Teile unterzubringen, kann nicht schwer sein. Für den Mäßigen hat Händel außer dem lehrhaften Schlußchor überhaupt keinen neuen Ton gefunden, es steht also nichts im Wege, auch noch das eine oder andere der besten Stücke mit einigen Textänderungen dem eigentlichen Werk einzugliedern. Das ist der Weg, der eingeschlagen werden kann, um das Werk seinem ganzen köstlichen Werte nach zu retten, ohne den gedanklich geradezu unmöglichen dritten Teil — vgl. meine Ausführungen in der Festschrift — in Kauf nehmen zu müssen. Hinsichtlich der Übersetzung — gewählt war die Robert Franzsche — wäre doch auch diejenige heranzuziehen, die letzthin M. L. Buschmann auf Grund der von Gervinus anläßlich der Aufführung des Werkes in Parchim (s. letztes Heft S. 350) gegeben hat und die manche gute Wendung enthält.

Wird in dieser Art das Werk vervollständigt, wobei auch vor dem zweiten Teil eine aus Händels Instrumentalschatz gegriffene Orchestereinleitung nicht fehlen dürfte — für den ersten Teil wurde das erste Concerto grosso in G dur benützt —, so rundet es sich zu einem abendfüllenden ab und es erweist sich als unnötig, ein durchaus andersgeartetes Werk wie den 68. Psalm, so hochbedeutend dieser ist, folgen zu lassen. Weiterhin sei gesagt, daß das Werk mit einer einzigen Sopranistin gegeben werden kann, wie dies auch in Parchim geschehen ist. Freilich ist diese dann allerdings sehr stark beschäftigt, sodaß man sich wohl erlauben darf, die eine oder andere Sopranarie dem Tenor zu übergeben. Das Werk birgt köstlichsten Händel, die Händelgesellschaft hat also allen Anlaß, alles Nötige zu seiner praktischen Wiederbelebung zu tun.

Außerdem fanden ein Orchester- und Kammermusikkonzert mit zahlreichen Herrlichkeiten statt. Darunter eine Überraschung für jeden, der erste Teil des zweiteiligen Passionsoratoriums: Die Pilger von J. A. Hasse in der Neugestaltung von C. Grau, deren Klavierauszug soeben bei Dr. Chrysander in Bergedorf bei Hamburg erschienen ist, eine Überraschung auch insofern, als das einst berühmte Werk zündend einschlug und das einstige Lieblingsstück, das Schlußquartett des 1. Teils, wiederholt werden mußte. Es ließe sich allerlei darüber sagen, zunächst, daß in gewissen Dingen sich der Geschmack in den bald 200 Jahren recht wenig verändert hat. Dieses Quartett hat etwas von einem melodischen Reißer, beinahe einem Schmachtfetzen, wie sie das 19. Jahrhundert so üppig hervorbrachte, an sich, und es gibt nun einmal nichts Unveränderlicheres als den Geschmack für Derartiges. Nur daß Hasse hier bahnbrechend vorgegangen sein dürfte. Die übrigen Stücke bieten aber durchaus hochbedeutsame Kunst. Das Werk ist reines Solooratorium, für 4 Stimmen, kann also nur bei besonderen Gelegenheiten Verwendung finden.

Das Fest hätte schon deshalb eine ganz andere Beachtung verdient, weil nicht weniger als vier allererste Gesangskünstler verpflichtet waren und diese einen Hauptteil des Festes bestritten, nämlich die beiden Sopranistinnen Ria Ginster, Lotte Leonard, der Tenor L. van Tulda und der Bassist A. Fischer. Insofern ein echtestes Händelfest! Man hörte da ein herrliches Kammerduett von A. Steffani (Nr. 7), Kantate 51 von Händel, zwei außerordentliche Baßarien von R. Keiser aus dem Croesus und von Händel eine unwiderstehliche aus Berenice, dann als Ausnahmswerk Telemanns Kantate Ino, die vor sieben Jahren die Rethberg an einem Leipziger Bachfest aus der Taufe gehoben hat und dieses Mal in L. Leonard ihre eminente Bändigerin fand. Man sieht, an Ungewöhnlichem wurde gerade in gesanglicher Beziehung Überreiches geboten und es bedarf wohl der heutigen Gleichgültigkeit im Musikleben, wenn ein derartiges Fest nicht von nah und fern besucht wird. Koloraturen von der kleinen, aber unendlich feinen Stimme R. Ginsters hören zu können, müßte allein eine Art Ereignis sein. In-

strumental wurde ein einziger bedeutender Solist herausgestellt, G. Ramin mit famosen Cembalo-Vorträgen (Purcell und Händel) sowie zwei Orgelkonzerten Händels (Nr. 10 und 4). Im Orchesterkonzert, das GMD. E. Band mit Liebe und größter Lebendigkeit leitete, hörte man außerdem das große Orchesterkonzert Nr. 29 und die Feuerwerkmusik in Seifferts Bearbeitungen, Ströme reinster Musik. Man scheint sich heute gar nicht recht bewußt zu sein, wie gut man's musikalisch hat! Am Vorabend des Festes wurde die Oper „Julius Cäsar“ gegeben, deren Aufführung mir verschiedentlich überaus gelobt wurde.

Das nächste Fest findet nächstes Jahr in Karlsruhe statt, es soll dann aber von der jährlichen Abhaltung eines Festes Abstand genommen werden. Den Festvortrag „Die Gegensätze in der Auffassung Händelscher Musik“ hielt Prof. Dr. M. Schneider in anregendster Weise, sich allerdings nur über die Bearbeitungen Händelscher Werke von Hiller und Mozart bis zu R. Franz verbreitend.

Kunst als Lebensberuf.

Eine Mahnung an angehende Kunstjünger und ihre Eltern.

Von Josef Lorenz Wenzl, St. Pölten b. Wien.

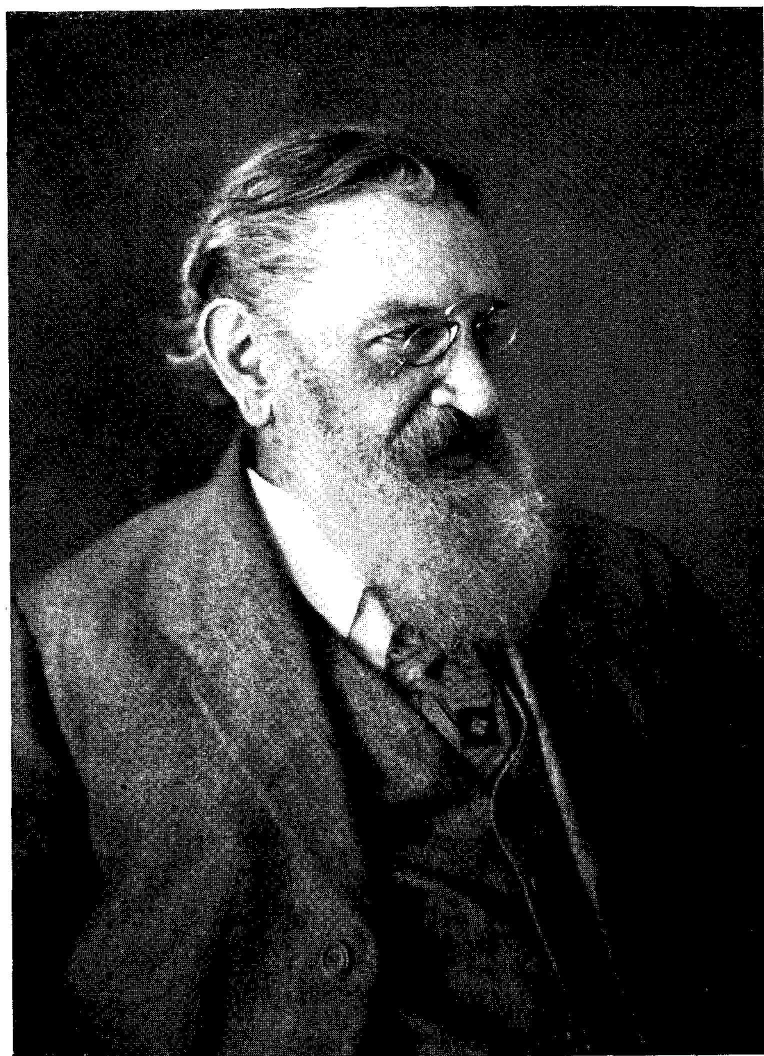
Mit der Kunst ist es wie mit der Liebe. Wie mit der Liebe, weil ein Rausch die Sinne ergreift, den von der Kunst Besessenen nimmer losläßt, bis der Betroffene in Glück oder Vernichtung endet. Es ist aber damit auch wie mit der Sucht nach fernen Ländern, dem Abenteuerdrange: Die Ferne verklärt, eine Romantik sondergleichen umgibt mit seltsamen Farben Gefilde exotischer Seligkeiten. Beides, die Kunst und die Liebe, nähern sich bedenklich dem Pathologischen. Der große Prozentsatz krankhaft veranlagter Naturen unter den Künstlern hat dazu geführt, das Genie überhaupt als pathologisch zu erklären. Die Frage, wer der Normale ist, der den Trott des Alltages regelrecht und vorsichtig mitmachende Herdenmensch, oder der die Dinge durchfühlende, durchblickende, in Träumen einer unwirklich-wirklichen Welt dahindämmernde Künstler, bleibe hier unberührt. Wir wollen von denen reden, die eine seltsame Triebkraft nicht zur Ruhe kommen läßt, sie mit Aufgabe aller Lebenssicherheiten in die Arme lokkender Phantasien treibt. Je größer der Drang, das Gefühl des Berufenseins, desto stärker wird der Wunsch, sich vollständig der geliebten Tätigkeit widmen zu können, mithin die Kunst zum Lebensberufe zu machen. Von diesem Augenblicke an wird der Wunsch des Kunstadepten zur brennenden Familienangelegenheit, über die sich in Anbetracht ihrer Häufigkeit ein Wort zu reden lohnt.

Die große Zwangslage für den in die Kunstwelt Versponnenen besteht in der Frage: „Nebenberuf oder Hauptberuf?“ Über Kunst als Nebenberuf ist nichts zu sagen. Glücklich der Mensch, der es vermag, auf Stunden dem grauen Alltag ein Schnippchen zu schlagen, der es vermag, gerade in dieser seelenlosen Zeit maschineller Kultur sich wenigstens auf Stunden ein Reich der Seele zu erbauen. Als Lebensberuf ergriffen, bedeutet aber die Kunst einen schweren Widerstreit mit dem seine Rechte fordernden Alltagsleben. Nüchtern betrachtet ist nämlich auch die Kunst nichts anderes als Ware, die den Gesetzen der Volkswirtschaft unterliegt, also von Angebot, Nachfrage, Vertrieb und Produktion, aber auch von der Mode abhängt. Mit dem bloßen Schaffen von Kunstwerken ist es nicht getan, es bedarf des Käufers, des Interessenten. Ein neuer Zwiespalt tut sich auf. Der Künstler soll sich nach dem Schaffen in einen gewiegten, seine Ware vertreibenden Kaufmann verwandeln. Die Geschichte aller Künste lehrt, daß fast alle unsere großen Geister diesen Sprung aus dem Phantasiereiche ins Geschäftsleben nicht zu

tun vermochten. Die ſchrecklichen Schickſale unſerer berühmteſten Meiſter, Mozarts, dem das Armengrab wurde, Bruckners, deſſen Leben ein einziges Martyrium war, Lortzings, der um den Ertrag ſeiner ganzen Lebensarbeit geprellt wurde, und eine Legion anderer Biographien aus anderen Künſten ſollten den angehenden Kunſtjünger belehren, was ſeiner wartet oder doch warten kann. Aber gibt es einer Leidenſchaft gegenüber Belehrung? Die Sehnſüchte ſind eben immer ſtärker als die Vernunft. Ergreifſt du alſo einen künſtleriſchen Beruf, gleichgültig welchen, ſo prüfe zunächſt, ob du die Anlage zu einem Märtyrer haſt. Glänzende Ausnahmefälle gehören nicht hierher. Und wißt ihr, unter welchen Mühen, Aufregungen und Enttäuſchungen dieſe glänzenden Namen erworben wurden, welche Feſtigkeit im Verfolg des Zieles dazu gehörte, um am Wege nicht zu verzweifeln? Richard Strauß, der erfolgreichſte Komponiſt der Gegenwart, erzählte einmal, daß er bis in ſein vierzigſtes Jahr mit ſeinen Werken keinen Heller verdient habe. Der Menſch beſteht aber aus Körper und Seele. Bei der Wahl eines Künſtlerberufes bleibt als bangemachendſte Sorge das: „Wovon werde ich leben?" Die Ausſicht, ſich durch Kunſt eine Lebensſtellung zu verſchaffen, iſt verzweifelter denn je. Die ganzen Zeiten ſind nicht danach, Künſtler zu ernähren. Die Waffen ruhen noch zu wenig lange und unter Waffen haben die Muſen zu ſchweigen, ſagt ein antiker Spruch. Hiezu kommt, daß eine allgemeine Abkehr von allen Dingen des Ideales herrſcht, ſich gründend auf der Herrſchaft des Materialismus, der alle Kräfte zum Sport, zur reinen Körperbetätigung ablenkt. Dem Zeitalter von Geiſtesathleten iſt einfach das der Körperathleten gefolgt. Es fehlt alſo heute die wichtigſte volkswirtſchaftliche Grundlage zum Fortkommen. Das iſt in allen Künſten gleich. Die Zuſammenbrüche unſrer Bühnen ſprechen Bände, ein Heer von Schauſpielern umſteht die Trümmer der Schaubühne. Und erſt die Bildhauer! Wer beſtellt heute, in dieſer pietätloſen, dem Kult des Vergangenen abgewendeten Zeit, der Vergangenheit gewidmete Denkmäler? Wer kann dem freiſchaffenden Bildhauer die Koſten für das Unſummen verſchlingende Material ſchaffen? Für das Kunſtgewerbe fehlt die Wohnung, bildende Kunſt aufzuſtellen. Dieſe Zeit drängt nicht, im Denkmale verewigt zu werden! Und die Maler? Dem Muſiker gegenüber iſt der Maler dadurch materiell im Nachteil, daß ſein Werk nur e i n m a l zu verwerten iſt.

Wo ſind aber jetzt die finanzſtarken Liebhaber, die mit einem Male die ganze Kunſtleiſtung der Arbeit bezahlend decken können? Überhaupt wo ſind heute Mäzene? Die neuen Reichen, die noch Jahrzehnte brauchen werden, um ſich Geſchmack und Kultur zu verſchaffen? Vielleicht der zerſtörte Mittelſtand? Beamtenſtellen für Muſiker und Maler gibt es nur wenige, der Bewerber iſt ein Heer; erreicht, bieten dieſe Stellen wohl Brot, nehmen aber die dem Künſtler ſo nötige Zeit, ermüden ihn, verbrauchen die Stimmung und Freizügigkeit. Die Ausſichten für den Privatunterricht ſind aus den oben angeführten Gründen die denkbar ſchlechteſten, ein ungeheures Proletariat drängt ſich hier brothungrig. Der Komponiſt gehört in die Kategorie des Bildhauers. Wer opfert Tauſende für die Inſzenierung eines unbekannten Autors und ſetzt ſein ganzes Unternehmen eines unbekannten Menſchen Zukunft wegen aufs Spiel? Solche Idealiſten ſitzen nicht in Theaterkanzleien. Und der Schriftſteller! Vielleicht genügt es hier zu ſagen, daß der Einlauf einer großen Tageszeitung oft drei- bis vierhundert Manuſkripte im Tage bringt.

Der Hochſtand unſerer Schulen läßt eben die Leute „ſchreiben" mit „ſchriftſtellern" verwechſeln.



Heinrich Zöllner

Geboren am 4. Juli 1854



Grassi-Museum zu Leipzig
enthält das Instrumenten-Museum des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Leipzig



Blick in das Instrumenten-Museum
des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Leipzig

Trotz all dieser hier nur angedeuteten Verhältnisse — ausführlich behandelt ließe sich hierüber ein Buch schreiben — drängen sich Tausende und Abertausende von jungen Leuten alljährlich zur Kunst. Noch nie war der Andrang an Konservatorien und Akademien größer. Die Not des Tages ist eben auch anderwärts groß und die meisten dieser Musenjünger betrachten die Kunst als eine Art Lotterie mit wundervollen Gewinnsten, man spielt mit und macht vielleicht einen Haupttreffer. Diese Ansicht von Lotterie ist aber trotzdem grundfalsch, denn in der Kunst ist nichts Zufall, vielmehr erfordert sie härteste Arbeit neben großem Talente, härteste Arbeit mit der steten Aussicht, die Früchte nie genießen zu können.

Trotzdem ist es umsonst, hier zu reden. Wer der Kunst verfällt, kommt nicht zur Ruhe, er opfert Familie, Gesundheit, Alles, seinem Idol. Auch Eltern, noch so geliebte Eltern vermögen da nichts zu tun. Ein strenges Zurückhalten erhöht die Gier. Was also tun?

Gewissenhafte Eltern sollen das Talent ihres Kindes als Schicksal hinnehmen. Ich möchte sagen, wie man ein buckliges Kind hinnehmen muß, ihm aber alle Liebe schenkt. Man wird dem Kinde seine Erlaubnis nicht verweigern, aber man wird die Pflicht und Schuldigkeit haben, seinem Kinde vor allem das Blendwerk zu zerstören, ihm klarzulegen, daß es hier kein Lotteriespiel gilt, sondern es um harte Notwendigkeiten geht, man wird dem Kinde mit Hilfe von Fachleuten, die es gerne tun, alle Schatten der Kunst als Beruf zeigen, bis das Kind einsehen gelernt hat, daß Künstler sein heißt, alle Brücken hinter sich abbrechen. Wer in den Hain wirklicher Kunst eintreten will, sei sich dessen bewußt, daß er in irgend einer Form sicherlich einem Martyrium entgegengeht. Ohne Gier heimlicher Selbstsucht, ohne Schielen nach Eitelkeit und dem goldenen Kalb, gehe Jüngling oder Jungfrau in den heiligen Hain der Kunst. Wer seinem Kind also tatsächlich alle Abgründe der geliebten Kunst aufgedeckt, Sohn oder Tochter dahingebracht hat, daß sie ohne falschen Ehrgeiz, ohne Erwartungen unerhörter Erfolge ihrer geliebten Kunst gegenüberstehen, und dadurch erreicht wird, daß alle egoistischen Wünsche stillestehen und nur mehr die heiße Liebe zur Kunst bleibt — der willige ein in die Kunst als Lebensberuf. Aber auch nur so, daß durch die ersten Jahre hindurch in irgend einer Form ein Rückzug ins bürgerliche Leben übrig bleibt. Dieser Rückzug ins Leben, der jahrelang offenbleiben soll, schafft die Möglichkeit der Umkehr, ohne entwurzelt zu werden.

Wer aber sich der Kunst zuwendet, der betrete dieses Land, wie der Auswanderer fremde Zonen betritt, mit Bangen und voll Mißtrauen, gehe seine Wege wie über ein Moos, Irrlichtern folgend.

Zu Heinrich Zöllners 75. Geburtstag am 4. Juli d. J.

Von v. Graevenitz-Freiburg Br.

„Hier vollend' ich's, die Gelegenheit ist günstig" und ihre Ausnützung liegt auch im Interesse des zu feiernden greisen Geburtstagskindes: ich stelle Angaben der vielgelesenen Musik-Lexika von Einstein (1926) und Frank-Altmann richtig. Sie verbinden drei Komponisten Zöllner, Karl Friedrich, Heinrich und Richard, zu einer Generationenreihe von Großvater, Vater und Sohn. Das ist eine irrtümliche Annahme. Richard, „begabter Gestalter einer noch etwas konstruktiven, reinen Musik", „sehr fortschrittlicher Tonsetzer", ist kein Sohn von Heinrich Zöllner. Wohl aber ist Heinrich Zöllner dem musikerfüllten Vaterhause des „Leipziger" Karl

Friedrich Zöllner entsprossen, dem der Männergesang seine hohe Stellung im deutschen Musikleben verdankt, des Begründers zahlreicher nach ihm benannter „Zöllner-Gesangvereine", des Schöpfers von „Das Wandern ist des Müllers Lust". Ließ also ein gütiges Geschick unseren Heinrich Zöllner, der später wohl einmal der „Freiburger" Zöllner genannt werden wird, — ist doch ihm und seiner Familie die Münsterstadt seit 1914 eine liebe Heimat geworden — am 4. Juli 1854 in einer urmusikalischen Sphäre von Heimatstadt und Vaterhaus, in klingender und singender Umgebung geboren werden, so entsprach dem, daß der flügge gewordene Heinrich Zöllner von früh auf eine musikalische Atmosphäre um sich schuf. Es überrascht auch nicht zu hören, daß er nach zweisemestrigem Studium der Rechte mit fliegenden Fahnen zur Musik überging. Hier mag eingeflochten werden, daß diese Zeiten für die des Vaters und Ernährers beraubte Familie wirtschaftlich durchaus problematisch waren, und daß nach des Sohnes eigenem freudigen Bekenntnis (bei Gelegenheit der Feier seines 70. Geburtstages in Leipzig) es ausschließlich die deutschen Sänger waren, die der Familie hilfreich beisprangen. So konnte Heinrich Zöllner in den Jahren 1875 bis 1877 Schüler des Leipziger Konservatoriums sein, konnte den Unterricht eines Reinecke, Jadassohn, Richter, Wenzel genießen.

Schon ein Jahr später aber finden wir ihn an leitender Stelle, allerdings fern im europäischen Osten, als Musikdirektor der russischen Universität mit starkem deutschen Einschlag Dorpat. Im Mai 1879 führte er dort den „Messias" auf, so daß in den Mai unseres Jahres 1929 sein 50jähriges Dirigenten-Jubiläum fiel. Bildete also schon in jungen Jahren seine Dirigententätigkeit einen starken Einschlag seines musikalischen Wirkens, so prägt sich der Aufstieg gleichzeitig zur Leitung und zur schöpferischen Arbeit für Chorkörper scharf und klar aus in der 1885 erfolgten Übersiedlung nach Köln als Leiter des Männergesangvereins und Lehrer am Konservatorium, weiter aus der acht Jahre ausfüllenden Tätigkeit in Newyork als Dirigent des Deutschen Liederkranzes Newyork. Aus seiner weiteren Laufbahn sei nur noch sein allseitig anerkanntes Wirken als Leiter des berühmten Leipziger Universitäts-Sängervereins „Paulus" hervorgehoben. In Bezug auf seine Tätigkeit als Lehrer an Konservatorien, als musikalischer Leiter des „Leipziger Tageblatts", als Kapellmeister der flämischen Oper in Antwerpen, als Kammermusik-Komponist muß auf Lexika, Handbücher und Einzeldarstellungen verwiesen werden.

Dagegen kann sich eine etwas eingehendere Würdigung der Bedeutung Zöllners als Textdichter und Opernkomponist und als Schöpfer von Chorwerken aller Art auf die erfreuliche Tatsache einstellen, daß der herannahende 75. Geburtstag unseres Freiburger Musikseniors unter dem glücklichen Stern ihm gegenüber eingelöster Ehrenverpflichtungen seiner Altersheimat Freiburg steht. 1887 hat München, und zwar auf Veranlassung von Rich. Strauß und unter Leitung von Herm. Levi das auf unmittelbare Zugrundelegung des Goetheschen Textes sich aufbauende Musikdrama „Faust. 1. Teil" von Zöllner aus der Taufe gehoben. Köln, Wien, Frankfurt a. M., Leipzig, Berlin, Hamburg sind gefolgt und noch kurz vor dem Weltkrieg hat das Werk in Antwerpen 16 Aufführungen erlebt. Dann hat es der Weltkrieg und die Nachkriegszeit zurückgedrängt. Und erst in jüngster Vergangenheit und im Hinblick auf den kommenden 75. Geburtstag hat dies Jugendwerk seine Auferstehung und Neubelebung unter den Augen und dank kompositioneller Neueinrichtung und Mitarbeit des Meisters eine mit Jubel aufgenommene Freiburger Erstaufführung erfahren. Diese Wiederbelebung des Werkes und ihre Aufnahme hat erwiesen, daß das in den Wagner-Zeiten der 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts entstandene Werk noch heute beglückt, erwärmt und namentlich in den Schlußszenen der Gretchentragödie erschüttert, weil kompositorische Eigenart und Frische der Empfindung und Erfindung es über eine Wagner-Nachschöpfung weit emporhebt, und daß die „Moderne", die in Bausch und Bogen gegen den Stil der Wagnerzeit revoltiert und ihn für überlebt erklärt, im Unrecht ist. Ähnliche Erfahrungen haben wir hier in Freiburg auch mit den tiefgehenden Wirkungen des Zöllnerschen Musikdramas „Die versunkene Glocke" nach Hauptmanns Dichtung gemacht. Und auch den sieghaften und anmutigen Humor der kleineren Opernschöpfungen Zöllners, der „Lustigen Chinesinnen" und des „Hölzernen Schwerts", hat uns unsere Bühne nicht vorenthalten.

Mit ganz beſonderem Nachdruck aber muß an dieſer Stelle und, ſoweit es der Raum geſtattet, Heinrich Zöllner als ebenſo fruchtbarer wie erfolgreicher Komponiſt von Chorwerken aller Art in den Vordergrund geſtellt werden. Es war wirklich nicht etwa nur eine Verbeugung vor dem genius loci, wenn in das Programm des in den verfloſſenen Pfingſttagen hier abgehaltenen 10. Badiſchen Sängerbundfeſtes außer zwei reinen Männerchören von ihm auch der ragende Klangbau für einen Geſamtchor mit Knabenchor, Orcheſter und Sopran- und Baritonſolo „An das Vaterland" (nach einem Text von Hauptmann) eingefügt wurde. Und zwar an der entſcheidenden Stelle der pfingſtlichen Hauptaufführung und des erſten Einſatzes der 9000 Sänger der Badiſchen Bundesvereine, der beiden Orcheſter von Karlsruhe und Freiburg und von Soliſten erſten Ranges, wie Gertrud Bindernagel und Hans Bahling. Und wie für ſeine Zuhörer, ſo wird auch für den Schöpfer dieſes aus tiefſtem vaterländiſchen Empfinden emporgewachſenen und mit meiſterlicher Formungskraft aufgebauten Werkes der Augenblick des Einſatzes der hellen, hoffnungsfreudigen Knabenſtimmen der ſtärkſte und dauerndſte Eindruck des ganzen dreitägigen Feſtes geweſen ſein: fügen ſie doch den Händel-Klang des „Judas Maccabäus" (‚Seht, er kommt mit Preis gekrönt") in die deutſche Bitte unſerer dunklen Gegenwart: „Komme, komme, deutſcher Völkermai!"

Dieſer unvergeßliche Eindruck wird zuſammen mit der Widererweckung ſeines wichtigſten muſikdramatiſchen Werkes einen hellen Schein hineinleuchten laſſen in das 76. Lebensjahr Heinrich Zöllners, in das er mit ſeiner ſelbſtverſtändlich erſcheinenden körperlichen und geiſtigen Friſche und Arbeitskraft eintreten möge, die wir Freiburger an ihm ſchätzen und bewundern! Das neue Lebensjahr erfüllt dann vielleicht auch noch die Hoffnung einer Wiederbelebung ſeines ſinfoniſchen Lebenswerkes, das ſich auf drei Sinfonien mit den wuchtigen Werkzahlen 20 (Es dur), 100 (F dur) und 130 (d moll) aufbaut, und ſeiner kammermuſikaliſchen Schöpfungen. Denn auch ſie gehören in das farbenreiche Bild der Vielſeitigkeit ernſten künſtleriſchen Strebens und Schaffens von Heinrich Zöllner.

Einweihung des Inſtrumenten-Muſeums der Univerſität Leipzig.

Von Alfred Heuß.

Am 30. Mai hatte die deutſche Muſikwiſſenſchaft einen großen Tag. Auf ihrem Gebiet ereignete ſich etwas, was noch vor einem Vierteljahrhundert nicht einmal in kühnſten Phantaſien hätte vorgeſtellt werden können. Man höre und ſtaune: die muſikwiſſenſchaftliche Disziplin der Univerſität Leipzig, damals noch ſo gut wie in der Luft ſchwebend und in Realitäten überhaupt nicht greifbar, erhielt einen ganzen großen Flügel eines modernen Muſeums — das neue Graſſi-Muſeum — von 2000 qm Flächeninhalt als Inſtitut zugewieſen, mit ihm nun aber zugleich eine hiſtoriſche Muſikinſtrumenten-Sammlung, die zum Koſtbarſten gehört, was es überhaupt auf dieſem Gebiete gibt, die einſtige Heyerſche Sammlung in Köln. Das Ganze, Bau und Sammlung mit den ſonſtigen Einrichtungen, dürfte wohl auf gegen $1^1/_2$ Millionen Mark — davon das Inſtrumentenmuſeum 800 000 Mark — eingeſchätzt werden dürfen. In einem derartigen Millionenheim hat ſich alſo die muſikwiſſenſchaftliche Disziplin der Univerſität Leipzig niedergelaſſen, ein Unterſchied von heute zu einem nicht lange vergangenen Einſt, wie er größer kaum gedacht werden kann. Und welche Räume! Unter ihnen ein großer, anſteigender und verſchiedene hundert Zuhörer faſſender Vortragsſaal und einer neuen, nach früheren Grundſätzen gebauten Orgel, die den Namen Karl Straube-Orgel erhalten hat. In dieſem prächtigen, ſehr gut akuſtiſchen Raum fand, vor der Führung durch das großartige Muſeum mit ſeinen Tauſenden von Muſikinſtrumenten, die Feier dieſes in der ganzen Welt einzig daſtehenden muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitutes ſtatt. Erſte Vertreter der ſächſiſchen Regierung und der Stadt Leip-

zig, der Rektor der Univerſität im Ornat, der Dekan der pholoſophiſchen Fakultät, nahezu ſämtliche Vertreter der deutſchen Muſikwiſſenſchaft, zahlreiche Perſönlichkeiten des Leipziger Muſiklebens und der Geſellſchaft wohnten der Feier bei, die eingeleitet wurde durch die Moresca, das Schlußſtück von Monteverdis Oper Orfeo, die hinſichtlich Verwertung eines mannigfachſten Orcheſters das 16. Jahrhundert zuſammenfaßt und zugleich in die Zukunft weiſt, ausgeführt vom Collegium musicum der Univerſität, das zum Schluß der Feier auch noch den Schlußſatz eines Händelſchen Concerto grosso ſpielte. Es gab nun allerdings keine dem Original entſprechende inſtrumentale Beſetzung des Monteverdiſchen Mohrentanzes, ſondern eine ſolche mit heutigen Inſtrumenten. Launig nahm Prof. Dr. Th. Kroyer, der Direktor des Inſtituts, in ſeiner Rede von dieſer ganz und gar das hiſtoriſche Klangbild zerſtörenden Beſetzung den Ausgang, führte aus, daß Stil und Klang eine Einheit bildeten und nur im originalen Klangbild Wahrheit ſtecke, die zu erreichen, nun eben mit Hilfe der Inſtrumentenſammlung möglich ſei. Denn es ſolle ſich keineswegs um ein eigentliches Muſeum handeln, ſondern um ein lebendiges Inſtitut, das uns zu dem wahren, echten Klang früherer Stilarten verhelfen könne und ſolle. Wir wünſchen zu dieſer Arbeit Glück und hoffen bald einmal gerade auch die Moresca — dann aber auch in ſchnellerem Tempo — wieder zu hören. Denn über die Wichtigkeit, auch auf dieſem Gebiet der Wahrheit näher zu kommen, beſteht kein Zweifel, wenn wir uns auch darüber klar ſein wollen, daß ein verändertes Klangbild noch keineswegs die betreffende Muſik als ſolche zerſtört. Schließlich klingt eine Beethovenſche Sonate nicht nur auf einem ehemaligen Wienerflügel anders als auf einem heutigen, ſondern auch auf einem guten Inſtrument anders wie auf einem ſchlechten, als ſolche bleibt die Sonate die gleiche. Indeſſen geht es hier auch um andere Dinge und feinſinnig wies der Redner darauf hin, daß jede Zeit ihren Lieblingsklang habe, ihr beſonderes Klangideal ausbilde, das nun eben wieder dem ihrer Muſik als ſolcher entſpreche. Trotzdem, auch hier ergibt ſich, daß eben die Muſik ein beſonderes Klangbild herausarbeitet, der beſondere Klang alſo Folgeerſcheinung und nicht Urſache iſt. Was wieder heißt, daß wir den inneren Wert ſelbſt der herrlichſten Inſtrumentenſammlung nicht überſchätzen wollen.

Es ſprachen nun die verſchiedenen Vertreter, wobei all der Schwierigkeiten gedacht wurde, die Heyerſche Sammlung, in der ſich — durch P. de Wit in Leipzig, der ſeine Sammlung an Heyer verkauft hatte — viel ſächſiſches Gut befindet, zu gewinnen. Der Miniſter erinnerte an Hugo Riemann, der vor 25 Jahren eine Eingabe zur Gewährung eines Klaviers gemacht und ſchon damals betont habe, daß eine Rettung der Muſik nur durch eine Verſenkung in frühere Kunſt erreicht werden könne, der Rektor legte dar, daß die hieſige Univerſität überhaupt die ſchönſten Inſtitute beſitze und ſie nunmehr wieder um ein ſolches bereichert werde. Beſonders wurde des Chefs der Edition Peters, Geheimrat Hinrichſen, gedacht, der durch ſeine Schenkung — ein Viertel des Kaufpreiſes — den Erwerb der Sammlung ermöglicht hat. Es wurde ihm auch bei dieſer Gelegenheit das Diplom eines Ehrendoktors der phil. Fakultät überreicht, was dem neuen Doktor Gelegenheit gab, ſich über die Kulturaufgaben des Muſikverlegers auszuſprechen. Kurz, es gab Reden über Reden, eine erneute von Prof. Kroyer, als er die Einweihung der neuen Orgel, einer „Renaiſſance"-Orgel, wie er ſie bezeichnete, einleitete. Und nun weihte ſie der Namensträger, Karl Straube, ſelbſt ein mit Werken von Muffat, Pachelbel und Buxtehude. Das eigentliche Klangereignis blieb aber trotz Straubes Spiel doch wohl aus, da, von einigen altertümlichen Regiſtern abgeſehen, der Klang gerade dem einer heutigen Orgel angeglichen war. Soll dies das Ergebnis der ſo eifrig betriebenen Orgelerneuerung ſein? Es will mir ſcheinen, als ob wir denn doch noch zu keiner Klarheit gedrungen wären.

Und nun begann die Führung durch die gewaltigen Räume des neuen Muſeums mit ihrer Unmenge von Inſtrumenten verſchiedenſter Art. Das iſt nun etwas, was zu ſehen ſich niemand entgehen laſſen ſollte, der Leipzig beſucht. Die Stadt iſt um eine Sehenswürdigkeit, die ſich wohl auch zu einer „Hörens"würdigkeit herausbildet, reicher. Die Abbildungen mögen einen Begriff von der Sammlung geben.

Goethe und unſere Zeitwende.

Von Jón Leifs, Baden-Baden.

Vor etwa hundert Jahren befanden wir uns in einer ähnlichen künſtleriſchen Zeitlage wie jetzt, — nur umgekehrt; damals war die Romantik im Aufblühen und die Klaſſik im Verſchwinden. Goethe hat uns damals ſchon reife Alters-Erkenntniſſe geſchenkt, die heute als beſonders lehrreich gelten können. Laſſen wir Eckermann erzählen. Schon 1826 tat Goethe einen ſehr gewichtigen Ausſpruch. Wir ſehen an der Erzählung, welche außerordentliche Bedeutung er ſeiner Anſicht beigemeſſen hat. Eckermann ſchreibt:

Goethe ſtand auf und ging im Zimmer auf und ab, während ich, wie er es gern hat, auf meinem Stuhl am Tiſche ſitzen blieb. Er ſtand einen Augenblick am Ofen, dann aber, wie einer, der etwas bedacht hat, trat er zu mir heran, und den Finger auf den Mund gelegt, ſagte er Folgendes: „Ich will Ihnen was entdecken, und Sie werden es in Ihrem Leben vielfach beſtätigt finden. Alle im Rückſchreiten und in der Auflöſung begriffenen Epochen ſind ſubjektiv, dagegen aber haben alle vorſchreitenden Epochen eine objektive Richtung. Unſere ganze jetzige Zeit iſt eine rückſchreitende, denn ſie iſt eine ſubjektive. Dieſes ſehen Sie nicht bloß an der Poeſie, ſondern auch an der Malerei und vielem anderen. Jedes tüchtige Beſtreben dagegen wendet ſich aus dem Inneren hinaus auf die Welt, wie Sie an allen großen Epochen ſehen, die wirklich im Streben und Vorſchreiten begriffen und alle objektiver Natur waren."

1829 ſagt Goethe wieder zu Eckermann: „Ich habe einen Brief von Zelter; er ſchreibt u. a., daß die Aufführung des „Meſſias" ihm durch eine ſeiner Schülerinnen verdorben ſei, die eine Arie zu weich, zu ſchwach, zu ſentimental geſungen. Das Schwache iſt ein Charakterzug unſeres Jahrhunderts. — Maler, Naturforſcher, Bildhauer, Muſiker, Poeten; es iſt, mit wenigen Ausnahmen, alles ſchwach, und in der Maſſe ſteht es nicht beſſer." Später im ſelben Jahre ſpricht Goethe mit Eckermann wieder über Klaſſik und Romantik und ſagt: „Mir iſt ein neuer Ausdruck eingefallen, der das Verhältnis nicht übel bezeichnet. Das Klaſſiſche nenne ich das Geſunde, und das Romantiſche das Kranke. Und da ſind die Nibelungen klaſſiſch wie der Homer, denn beide ſind geſund und tüchtig. Das meiſte Neuere iſt nicht romantiſch, weil es neu, ſondern weil es ſchwach, kränklich und krank iſt, und das Alte iſt nicht klaſſiſch, weil es alt, ſondern weil es ſtark, friſch, froh und geſund iſt."

Im Jahre 1831 ſpricht Goethe lobend über ein paar Bilder und ſagt weiter zu Eckermann: „Allein doch fehlt dieſen Bildern allen etwas, und zwar — das Männliche. Merken Sie ſich dieſes Wort und unterſtreichen Sie es. Es fehlt den Bildern eine gewiſſe zudringliche Kraft, die in früheren Jahrhunderten ſich überall ausſprach und die dem jetzigen fehlt, und zwar nicht bloß in Werken der Malerei, ſondern auch in allen übrigen Künſten. Es lebt ein ſchwächeres Geſchlecht, von dem ſich nicht ſagen läßt, ob es ſo iſt durch Zeugung oder durch eine ſchwächere Erziehung und Nahrung."

Wir ſehen, daß es doch der modiſchen Schlagwörter wie Neuklaſſik, neue Sachlichkeit uſw. gar nicht bedarf. Und es iſt keine Parteilichkeit und kein Cliquenweſen nötig, um die Lage unſerer Zeitwende deutlich zu erkennen. Am ſchädlichſten iſt doch die ſo durchaus unfruchtbare Parteilichkeit, die ſich vielleicht am ſtärkſten in der Muſik bemerkbar macht, weil dieſe Kunſt noch ſo jung iſt, während die anderen Künſte auf eine Überlieferung von Jahrtauſenden zurückblicken können. Über Parteilichkeit ſagt Goethe zu Eckermann: „Sowie ein Dichter politiſch wirken will, muß er ſich einer Partei hingeben, und ſowie er dieſes tut, iſt er als Poet verloren; er muß ſeinem freien Geiſte, ſeinem unbefangenen Überblick Lebewohl ſagen und dagegen die Kappe der Borniertheit und des blinden Haſſes über die Ohren ziehen!" — Später über einen bekannten Schriftſteller: „Es iſt ein Talent, dem der Parteihaß als Alliance dient

und das ohne ihn keine Wirkung getan haben würde. Man findet häufige Proben in der Literatur, wo der Haß das Genie ersetzt, und wo geringe Talente bedeutend erscheinen, indem sie als Organ einer Partei auftreten. So findet man im Leben eine Masse von Personen, die nicht Charakter genug haben, um allein zu stehen; diese werfen sich gleichfalls an eine Partei, wodurch sie sich gestärkt fühlen und nun eine Figur machen." — So könnte man lange anführen. Das Schlimmste ist aber, daß es durch Vorurteile und Parteilichkeit so weit kommen kann, daß man Wesentliches vom Unwesentlichen nicht mehr unterscheidet.

Eckermann erzählt 1831: „Wir berühren sodann den Punkt, daß viele Menschen, besonders Kritiker und Poeten, das eigentlich Große ganz ignorieren und dagegen auf das Mittlere einen außerordentlichen Wert legen." Goethe sagt: „Man will immer wieder hören und wieder sehen, was man schon einmal gehört und gesehen hat." An einer anderen Stelle: „Jedes ungestörte, unschuldige, nachtwandlerische Schaffen, wodurch allein etwas Großes gedeihen kann, ist gar nicht mehr möglich. Unsere jetzigen Talente liegen alle auf dem Präsentierteller der Öffentlichkeit. Die täglich an fünfzig verschiedenen Orten erscheinenden kritischen Blätter und der dadurch im Publikum bewirkte Klatsch lassen nichts Gesundes aufkommen. Wer sich heutzutage nicht ganz davon zurückhält und sich nicht mit Gewalt isoliert, ist verloren. Es kommt zwar durch das schlechte, größtenteils negative ästhetisierende Zeitungswesen eine Art Halbkultur in die Massen, allein dem hervorbringenden Talent ist es ein böser Nebel, ein fallendes Gift, das den Baum seiner Schöpfungskraft zerstört vom grünen Schmuck der Blätter bis in das tiefste Mark und die verborgenste Faser." Später meint Goethe, daß die „allerneueste ultraromantische Richtung der französischen Literatur" zwar „der Literatur im hohen Grade günstig, den einzelnen Schriftstellern aber, die sie bewirken, nachteilig sei". Er sagt ferner einmal im Jahre 1828 zu Eckermann: „Was soll der ganze Plunder gewisser Regeln einer veralteten Zeit! — und was will all der Lärm über klassisch und romantisch! Es kommt darauf an, daß ein Werk durch und durch gut und tüchtig sei, und es wird auch wohl klassisch sein." Im Jahre 1827 hatte er ebenfalls zu Eckermann gesagt: „Wenn durch die Phantasie nicht Dinge entständen, die für den Verstand ewig problematisch bleiben, so wäre überhaupt mit der Phantasie nicht viel." Wenn auch Goethe nicht als kompetent für Musik betrachtet werden kann, so mag doch folgender Ausspruch diesen Aufsatz beschließen: „In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbewußten, bei der aller Verstand zu kurz kommt, und die daher auch über alle Begriffe wirkt. Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann, und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben."

Somit mag sich jeder Leser seine eigenen Gedanken machen über die Zusammenhänge der hier aufgezählten Zitate mit der heutigen Lage der musikalischen Kunst.

Alte Musik.

Von Hermann Hesse.

Vor den Fenstern meines einsamen Landhauses fiel zäh und hoffnungslos der graue Regen, und ich hatte wenig Lust, noch einmal die Stiefel anzuziehen und den weiten, schmutzigen Weg in die Stadt zu machen. Aber ich war allein und meine Augen schmerzten von langer Arbeit, und von allen Wänden meines Studierzimmers sahen mich die goldenen Bücherreihen mit ihren schweren Fragen und Pflichten unleidlich an, die Kinder lagen schon schlafend in ihren Betten und mein kleines Kaminfeuer war ausgegangen. Ich entschloß mich also zu gehen, suchte das Konzertbillet hervor, zog die Stiefel an, legte den Hund an die Kette und machte mich im Regenmantel auf den Weg durch Schmutz und Nässe.

Die Luft war friſch und duftete bitter, ſchwarz kroch der Feldweg zwiſchen den hohen krummen Eichen in launigen Bogen um die Nachbargüter. Aus einem Portierhäuschen ſchimmerte Licht. Ein Hund ſchlug an, kam ins Zürnen, bellte höher und höher hinauf und mußte, ſich überſchlagend, plötzlich aufhören. Aus einem Landhauſe hinter ſchwarzen Gebüſchen hervor tönte Klavierſpiel. Nichts Schöneres und Sehnſüchtigeres, als ſo am Abend allein im Feld zu gehen und aus einem einſamen Haus Muſik zu hören; eine Ahnung von allem Guten und Liebenswerten wacht da auf, von Heimat und Lampenlicht, Abendfeierlichkeit in ſtillen Bäumen, von Frauenhänden und feiner häuslicher Kultur.

Da war ſchon die erſte Laterne, ſtiller, bleicher Vorpoſten der Stadt, und wieder eine, und nahe ſchimmernde Vorſtadtgiebel, und dann plötzlich hinter der Mauerecke blendend in grellem Bogenlicht die Tramſtation, wartende Menſchen in langen Mänteln, plaudernde Kondukteure mit naſſen, triefenden Mützen und matt auf feuchten Röcken ſchimmernden Uniformknöpfen. Ein Wagen knatterte heran, blaue Blitze unter ſich, hell und warm mit breiten Glasſcheiben. Ich ſteige auf, wir fahren, aus dem erleuchteten Glasgehäuſe ſehe ich mächtige Straßen breit und öde, an der Ecke da und dort eine Frau, die unterm Regenſchirm auf unſern Wagen wartet, und jetzt hellere und lebendigere Straßen, und plötzlich ſtrahlend jenſeits der hohen Brücke die ganze Stadt im Abendglanz der Fenſter und Laternen, und unter der Brücke tief und fern das Flußtal mit dem dunkel heraufſpiegelnden Waſſer und den weißſchaumigen Wehren.

Ich ſteige aus und gehe durch die Arkaden einer ſchmalen Gaſſe dem Münſter entgegen. Auf dem kleinen Münſterplatz funkelt ein Laternenlicht ſchwach und kühl im naſſen Steinpflaſter, auf der Terraſſe wehen die Kaſtanienbäume, über dem rötlich erleuchteten Portal verſchwindet ſchmal in unendlicher Höhe der gotiſche Turm in die naſſe Nacht. Ich warte ein wenig im Regen, werfe endlich die Zigarre weg, trete in den hohen Spitzbogen. Menſchen in feuchten Kleidern ſtehen gedrängt, hinter ſeiner hellen Scheibe ſitzt der Kaſſierer, ein Mann fordert meine Karte, ich trete in den Dom, den Hut in der Hand, und alsbald weht aus ſchwach erhellten Rieſengewölben mir erwartungsvolle heilige Luft entgegen. Kleine Ampeln ſenden zaghafte Lichtſtrahlen an den Säulen und Pfeilerbündeln empor, Strahlen, die ſich im grauen Geſtein verlieren und hoch oben warm und zart in den Wölbungen verſickern. Ein paar Bänke ſind dicht beſetzt, weiterhin ſteht Schiff und Chor faſt leer. Ich ſchleiche auf Zehen — auch ſo noch hallt mein Schritt mir leisdröhnend nach — durch den großen, feierlichen Raum, im dunklen Chor ſtehen alte, ſchwere Holzbänke mit geſchnitzten Lehnen wartend, ich ſchlage einen Sitz herunter, der hölzerne Klang tönt dumpf in der ſteinernen Höhe wider.

Zufrieden niſte ich mich in dem weiten, tiefen Seſſel ein, ich ziehe ein Programm hervor, es iſt aber zu dunkel zum Leſen. Ich beſinne mich, kann mich aber nimmer genau erinnern; es war ein Orgelſtück eines verſtorbenen franzöſiſchen Meiſters angekündigt, und eine alte italieniſche Geigenſonate, wer weiß von wem, vielleicht von Veracini oder Nardini oder Tartini, und dann ein Vorſpiel und eine Fuge von Bach.

Zwei, drei ſchwarze Geſtalten kommen noch in den Chor geſchlichen, ſetzen ſich, jeder weit vom andern, graben ſich tief in den alten Sitzen ein. Jemand läßt ein Buch fallen, hinter mir höre ich zwei Mädchenſtimmen flüſtern. Nun Ruhe, Ruhe. Fern auf dem beleuchteten Lettner, zwiſchen den beiden runden Lampen und vor den kühl glänzenden hohen Orgelpfeifen ſteht ein Mann, er winkt, er ſetzt ſich, ein erwartungsvoller Atemzug geht durch die kleine Gemeinde. Ich mag nicht hinſehen, ich ſchaue zurück-

gelehnt hoch in die Wölbungen hinauf und atme die verschwiegene Kirchenluft. Ich denke: Wie mag man nun Sonntag für Sonntag im hellen Tageslicht sich in diese heiligen Räume setzen, nah und eng aufeinander, und der Predigt zuhören, die, sie sei noch so schön und so gescheit, in diesem hohen Tempel nur nüchtern klingen und enttäuschen kann.

Da, ein hoher, starker Orgelton. Er füllt, anwachsend, den ungeheuren Raum, er wird selber zum Raume, umhüllt uns ganz. Er wächst und ruht aus, und andere Töne begleiten ihn, und plötzlich stürzen sie alle in einem hastigen Davongleiten in die Tiefe, beugen sich, beten an, trotzen auch und verharren gebändigt in harmonischem Baß. Und nun schweigen sie, eine Pause weht wie der Hauch vor einem Gewitter durch die Hallen. Und jetzt wieder: mächtige Töne erheben sich in tiefer, herrlicher Leidenschaft, schwellen stürmend hinan, schreien hoch und hingegeben ihre Klage an Gott, schreien nochmals und dringender, lauter, und verstummen. Und wieder heben sie an, wieder hebt dieser kühne und versunkene Meister seine mächtige Stimme zu Gott, klagt und ruft an, weint sein Leid in stürmenden Tonreihen gewaltig aus, und ruht und spinnt sich ein und preist Gott in einem Choral der Ehrfurcht und Würde, spannt goldene Bogen durch die hohe Dämmerung, läßt Säulen und tönende Säulenbündel hinansteigen und baut den Dom seiner Anbetung empor, bis er steht und in sich ruht, und er steht noch und ruht und umschließt uns alle, als schon die Töne verklungen sind.

Ich muß denken: Wie miserabel kleinlich und schlecht führen wir doch unser Leben! Wer von uns dürfte denn so vor Gott und vor das Schicksal treten wie dieser Meister, mit solchen Rufen der Anklage und des Dankes, mit so emporgebäumter Größe eines tiefgesinnten Wesens? Ach, man sollte anders leben, anders sein, mehr unterm Himmel und unter den Bäumen, mehr für sich allein und näher bei den Geheimnissen der Schönheit und Größe.

Die Orgel hebt wieder an, tief und leise, ein langer, stiller Akkord; und über ihn hinweg steigt eine Geigenmelodie in die Höhe, in wundervoll geordneten Stufen, wenig klagend, wenig fragend, aber aus geheimer Seligkeit und Geheimnisfülle singend und schwebend, schön und leicht wie der Schritt eines jungen hübschen Mädchens. Die Melodie wiederholt sich, ändert sich, verbiegt sich, sucht verwandte Figuren und hundert feine, spielende Arabesken auf, windet sich flüssig auf engsten Pfaden und geht frei und gereinigt wieder hervor als ein stillgewordenes, geklärtes Gefühl. Hier ist keine Größe, hier ist kein Schrei und keine Tiefe des Leidens, noch auch hohe Ehrfurcht, hier ist nichts als die Schönheit einer begnügten, frohen Seele. Sie hat uns nichts anderes zu sagen, als daß die Welt schön und voll von göttlicher Ordnung und Harmonie ist, ach, und welche Botschaft hören wir seltener und haben wir nötiger als diese frohe!

Man fühlt es, ohne es zu sehen, in der ganzen großen Kirche wird jetzt von vielen Gesichtern gelächelt, froh und rein gelächelt, und mancher findet diese alte, schlichte Musik ein wenig naiv und veraltet, und lächelt doch auch und schwimmt mit in dem einfachen, klaren Strom, dem zu folgen eine Wonne ist.

Man spürt es noch in der Pause, die kleinen Geräusche, Geflüster und Zurechtrücken in den Bänken tönen froh und munter, man freut sich und geht befreit einer neuen Pracht entgegen. Und sie kommt! Mit großer, freier Gebärde tritt der selige Meister Bach in seinen Tempel, grüßt Gott mit Dankbarkeit, erhebt sich von der Anbetung und schickt sich an, nach dem Text eines Kirchenliedes seiner Andacht und Sonntagsstimmung froh zu werden. Aber kaum hat er begonnen und ein wenig Sonntagsstimmung froh Raum gefunden, so treibt er seine Harmonien tiefer, holt den letzten breiten Baß her-

bei, baut Melodien ineinander und Harmonien ineinander in bewegter Vielstimmigkeit, und stützt und hebt und rundet seinen Tönebau weit über die Kirche hinaus zu einem Sternenraum voll edler, vollkommener Systeme, als sei Gott schlafen gegangen und habe ihm seinen Stab und Mantel übergeben. Er wettert in zusammengeballten Wolken und öffnet wieder freie, heitere Lichträume, er führt Planeten und Sonnen triumphierend herauf, er ruht lässig im hohen Mittag und lockt zur rechten Zeit die Schauer des kühlen Abends hervor. Und er endet prächtig und gewaltig wie die untergehende Sonne und hinterläßt im Verstummen die Welt voll Glanz und Seele.

Still gehe ich durch den hohen Raum und über den kleinen, verschlafenen Platz, still über die hohe Flußbrücke und durch die Laternenreihen zur Stadt hinaus. Der Regen hat aufgehört, hinter einer ungeheuren Wolke, die das ganze Land bedeckt, ahnt man in wenigen Ritzen Mondlicht und schöne Nachthelle. Die Stadt verschwindet, und die Eichen an meinem Feldweg rauschen in einem sanften, frischen Winde. Und ich steige sacht die letzte Höhe hinan und betrete mein schlafendes Haus, zu den Fenstern spricht die Ulme herein. Nun mag ich gern zur Ruhe gehen und wieder eine Weile das Leben erproben und sein Spielball sein.

Berliner Festspiele.

Von Fritz Stege.

„Die Anziehungskraft jeder Stadt kann, was Opern und Konzerte anbetrifft, durch bestmögliche Leistungen erhöht werden", schrieb unlängst Felix von Weingartner in einem Zeitungsaufsatz. Ohne Frage stellt die künstlerische Konkurrenz der deutschen Musikstädte untereinander ein beachtenswertes Mittel zur Hebung der allgemeinen Musikpflege dar. Hervorragende, auf Tradition gestützte Kunststätten wie Bayreuth, Salzburg, München, Dresden usw. bilden anerkannte Musikmittelpunkte von hervorragender Bedeutung. Warum sollte nicht auch einmal Berlin den Versuch wagen, den künstlerischen Wettbewerb durch die Einrichtung einer musikalischen „Frühjahrs-Saison" aufzunehmen?

Aber — Hand aufs Herz: Bietet Berlin den geeigneten Rahmen für musikalische Festlichkeiten im Vergleich zu den eben genannten Musikstädten? Kann Berlin mit seinem unausgeprägten kulturellen Eigengesicht, mit seinen gegensätzlichen Kulturströmungen die notwendige stimmungsvolle Atmosphäre erzeugen, die zur Aufnahme künstlerischer Sondergenüsse vorbereitet? Liegt nicht vielmehr die Gefahr nahe, daß die Kunst durchsichtige Vorspanndienste für unkünstlerische, geschäftliche Zwecke leistet? Ist Musik ein Reklamemittel zur Hebung des Fremdenverkehrs? Ist ein „Ausstellungs-, Messe- und Fremdenverkehrsamt" die geeignete Instanz, um eine künstlerisch wie kulturell überaus verantwortliche Aufgabe ihrer Bedeutung entsprechend restlos befriedigend durchzuführen?

Das Ausbleiben des erhofften gewaltigen Zustromes ausländischer Kreise ist nicht nur die Folge einer — wie man sagt — zu spät eingesetzten Auslandspropaganda, sondern auch ein Nachteil der für die Festspielzeit vorgesehenen Programmaufstellung. Es genügt nicht, ständige Repertoirewerke des Opernspielplans durch einen vorgedruckten Titel ohne merklichen Unterschied der Qualität plötzlich in „Festspielrang" zu erheben und auf Bühne und Podium Leistungen zu zeigen, die jederzeit auch während der Saison dem Musikliebhaber zugänglich sind. Eine „Meistersinger"-Aufführung in der Staatsoper Unter den Linden, geleitet von Erich Kleiber, hätte kaum in musikinteressierten Kreisen eine besondere Beachtung gefunden, wenn sie nicht auf höheren Befehl mit der Reklamemarke „Eröffnungsvorstellung der Berliner Festspiele" versehen gewesen wäre. Immerhin war es ein begrüßenswerter Gedanke, gerade dieses deutsche Werk an den Anfang zu setzen, das schon einmal als Eröffnungsvorstellung nach er-

folgtem Umbau des Hauses eine festlich gestimmte Hörerschar in seinen Bannkreis gezogen hatte. — Ähnliches gilt für das festspielmäßige Konzertleben der ereignisvollen Junitage. Es ist wohl verständlich, daß bei einem Überblick über die gesamte künstlerische Leistungsfähigkeit der Stadt Berlin, bei einem Einsatz unserer bedeutendsten Dirigenten auch das vorbildliche Institut der „Singakademie" mit seinem traditionsbewußten, künstlerisch hochwertigen Leiter Prof. Georg Schumann nicht fehlen darf. Aber Bachs „Hohe Messe" hatten wir schon während der Saison in gleicher Vollendung hören können. Somit verbleibt als Kernpunkt unserer Qualitätsforderungen für eine „Festspielzeit" die Frage: Welche Veranstaltungen, außerhalb des üblichen Saison-Rahmens, trugen in besonders ausgeprägter künstlerischer Eigenart den erhöhten Anforderungen Rechnung, die man an eine mit großem Reklameaufwand verkündete „Festspielzeit" stellen darf?

Da meldet sich zunächst die Erinnerung an das fünftägige Gastspiel der „Mailänder Scala", deren sowieso geplante Deutschlandreise mit den Festspielen in Verbindung gebracht wurde, „weil es gerade so gut paßte". Ohne Rücksicht darauf, daß unsere Reichshauptstadt zufälligerweise nicht Schauplatz eines Musikfestes internationalen Gepräges sein sollte, sondern „nur" dazu berufen war, den in der Aufschrift „Berliner" Festspiele geforderten, örtlich begrenzten Ausschnitt aus dem deutschen Musikleben zu bieten. Es liegt in der Natur des Deutschen, in Augenblicksbegeisterungen für Auslandswerte fremde Kunst in gleichem Maße zu überschätzen, wie die eigene Kunst herabzusetzen — und ebenso leicht zu übersehen, daß ein Meisterwerk unseres großen Tondichters Richard Strauß „aus moralischen Gründen" in Teilen Italiens zur gleichen Zeit verboten wurde, als Toscanini seinen sieghaften Einzug in Berlin mit einem rein italienischen Spielplan hielt. Es ist für den kulturkritischen Beobachter einigermaßen spaßhaft, festzustellen, wie das erste, freigiebig gespendete Lob der Berliner Presse nach und nach abflaute. Nicht weil der unvorsichtig verbrauchte Vorrat an schmückenden Beiworten zu früh zur Neige ging, sondern weil sich — endlich! — die Erkenntnis Bahn brach: „ja, was Toscanini erreicht hat, das könnten wir ja eigentlich auch, wenn . . ." Und dieses „Wenn" führt uns zu dem Kernpunkt des Vergleiches zwischen deutscher und italienischer Operngestaltung.

Die künstlerischen Vorzüge der „Scala" bestehen in einer vollendet erzielten Einheit von Ton, Wort und Gebärde, in einem überraschenden Aufgehen aller beteiligten Faktoren im Gesamtgeist des Werkes. Dazu ein Orchester, das restlos die Ideale instrumentalen Musizierens erreicht hat, das in der Schönheit des Geigentones, der Blechbläsergruppe keinen künstlerischen Nebenbuhler besitzt. „Wenn" — die Voraussetzungen der künstlerischen Vorarbeit auch für Deutschland gegeben wären, so hätten unsere ortsansässigen Orchester keinen Vergleich mit der Scala zu scheuen. Toscanini ist ein musikalischer Mussolini, der für Repertoire-Werke (!) ohne Widerspruch zwanzig, dreißig, vierzig Proben ansetzen darf. Diese Sorgfalt der Einstudierung erzielt somit einen überwältigenden Gesamteindruck, der die Fehler und Schwächen der musikdramatischen Einzelleistungen vergessen läßt. Dem fortschrittlichen Geist Berlins mochte es schwer genug gefallen sein, die vorsintflutlichen Dekorationen aus der Zeit von 1890 etwa in Kauf zu nehmen, für die sich manches Provinztheater bedankt hätte (armer Klemperer, der du unter den Zuhörern weiltest . . .). Übersehen ließ sich letzten Endes ebensowenig der dramatische Stil antiken Charakters, nicht frei von Pathos und Theatralik, dem der Staub der verblichenen Dekorationsstücke anzuhaften schien. Und endlich enttäuschten die gesanglichen Leistungen in anbetracht der allzu hohen Erwartungen, die man an den künstlerischen Ruf der Scala stellte. Es war selbstverständlich gute Durchschnittskunst, neben einzelnen Versagern auch überragende Könnerschaft wie bei dem Tenor Volpi, im allgemeinen aber ein Ensemble ohne ausgeprägte Vorzüge im Vergleich zu einer deutschen Großstadtbühne. Somit verbleibt einzig und allein die Persönlichkeit Toscaninis, dieses genialen Stabführers, als ein unvergeßlicher Eindruck, den die Musikwelt dem Mailänder Gastspiel aufrichtig danken darf.

Erst- und Uraufführungen unserer Opernbühnen fanden eine erhöhte Bedeutung durch ihre Verbindung mit der Berliner Festspielzeit. Zwei Ereignisse stehen im Vordergrunde, die von

besonderem kulturellen Interesse sind als Lösungsversuche des überaus wichtigen Problems, die Gattung der komischen Oper für die Gegenwart zurückzuerobern: Paul Hindemiths „Neues vom Tage" und Eugen d'Alberts „Die schwarze Orchidee". Als erster Eindruck ist beiden Werken gemeinsam ein verblüfftes Erstaunen über die Dehnbarkeit des Opernbegriffs. Wenn „Die schwarze Orchidee" eine Oper ist, so ist die Operette „Das Schwarzwaldmädel" zumindest ein Bühnenweihefestspiel. Da ich Einzelheiten über dieses jonnymäßige und auch sonst sehr mäßige Yazzprodukt bei den Lesern der ZFM als bekannt voraussetzen darf, so beschränke ich mich auf die Feststellung, daß die mit Liebe und Sorgfalt vorbereitete Aufführung mit einem sichtlich nicht geringen Kostenaufwand die dramatischen Knalleffekte mit zirkuspantomimischen Lichteffekten derb unterstrich, daß das hübsche Paar Margret Pfahl und Hans Fidesser Triumphe erntete, während am Pult Ignaz Waghalter als gern gesehener Gast die musikalischen Zügel fest in der Hand hielt. Interessant war im übrigen die eifrige Betonung im Programmbuch, daß die „Schwarze Orchidee" vor „Jonny spielt auf" entstanden sei. Die Seelenverwandtschaft beider Werke bleibt jedoch unbestritten. Ein Komponist von Ruf hat viel zu verlieren, der durch eine derartige minderwertige Textvorlage gewinnen zu können glaubt.

Eine endgültige Lösung des heiteren Opernproblems kann in restlos befriedigender Form nur aus dem Wesen der Oper selbst heraus erfolgen. Die Unselbständigkeit der Gegenwartsoper, die zu kraftlos ist, um aus eigenem Antrieb Neues zu gebären, äußert sich auch bei Hindemith in einer Verbindung mit Stilelementen, die außerhalb der eigentlichen Opernsphäre liegen. Eine offensichtliche Schwäche, aus der an Stelle der erhofften Operngesundung nichts als neue Kompromißwerte entstehen können. Hindemith stützt sich auf ein Libretto des Revue-Dichters Marzellus Schiffer, der in elf kurzen, revuemäßigen Bildern geistvoll beobachtete Typen des heutigen Gesellschaftslebens zeichnet. Im Mittelpunkt der Handlung steht ein Ehepaar, das die Scheidung erstrebt und zur Erleichterung der Gerichtsverhandlungen den „schönen Hermann" als Scheidungsgrund mietet. Aber der Gatte zertrümmert in wiedererwachter Eifersucht die kostbare Venusstatue im Museum, während die Gattin sich während des Bades im Badezimmer von dem verliebten Hermann überraschen läßt. Diese beiden Skandale bestimmen das künftige Geschick des noch immer nicht geschiedenen Ehepaares. Der Mann, der die Venus zerschlug, die Frau, die im Bade Herrenbesuche empfing — sie sind „das Neueste vom Tage". Beide ziehen über die Bretter des Variétés, einem sensationslüsternen Publikum immer aufs neue ihre Eheszene vorspielend. Sie können der Aktualität nicht mehr entrinnen. Und wenn sie nicht gestorben sind, so stehen sie noch heute auf dem Podium: „Der Mann, der die Venus . . .", „Die Frau, die im Bade . . ."

Auch diese mit Kabarettszenen durchsetzte Opernrevue erhebt keinen Anspruch auf kulturbildende Bedeutung. Ein zeitgemäßes Spiegelbild volksunterhaltender Oberflächlichkeit. Kein Humor, der aus dem Herzen dringt, sondern Spottlust, Karikatur, Parodie. Bei einem Vergleich mit d'Alberts unproblematischer Leichtfertigkeit der Erfindung steht Hindemiths Musik eben um ihres problematischen Gehaltes willen hoch über der „Schwarzen Orchidee". Über der Lebhaftigkeit der Bühnenvorgänge vergißt man fast die Musik, die in geschickter Anpassung an den Charakter des Librettos nicht mehr Bedeutung gewinnt, als etwa ein Rahmen für sein Gemälde. Hindemiths Musik ist witzig ohne Eindruckstiefe, atmet Kabarettluft ohne künstlerisch ausgeprägte Ernsthaftigkeit und Würde bis auf einige wohlgelungene Momente z. B. im Chor der Stenotypistinnen, parodiert dreist den italienischen Arienstil in einer von Hindemith als „Duett-Kitsch" bezeichneten Szene, operiert mit Yazzrhythmen und Instrumentationsscherzen und bevorzugt die Gequältheiten unfruchtbarer harmonischer Modernität, die am Ohre verklingt, ohne das Herz zu gewinnen. Inmitten einer kläglichen, nüchternen, sachlichen Dekoration bewegte sich Klemperers Ensemble, ohne — mit Ausnahme von Grete Stückgold — tiefere Eindrücke zu hinterlassen. Nur ein Publikum, das gewillt war, nichts ernst zu nehmen, vermochte in lebhaftem Beifall seiner ehrlichen Überzeugung Ausdruck zu geben.

Noch aber fehlen im Verzeichnis der Berliner Festspielereignisse Veranstaltungen von aus-

gesprochen lokaler Bedeutung. Wohl dürfen die beiden Beethoven-Abende Furtwänglers als ausgewählt wertvolle Kunstgenüsse gelten, wohl nimmt man freudig die Tätigkeit von Richard Strauß als Gastdirigent der Berliner Opernhäuser wahr. Aber die Nüchternheit der Konzertpodien ließ außerhalb des seelischen Musikinhaltes selbst keine eigentliche Feststimmung aufkommen. Es zählt da zu den glücklichsten Einfällen der Festspielleitung, den reichen Schatz der alten historischen Schlösser dem Publikum zugänglich zu machen und diesen würdigen und feierlichen äußeren Rahmen mit gehaltvollen, stilechten Aufführungen zu verbinden. Dadurch lösten die Darstellung des „Don Pasquale" im Theater Friedrichs des Großen im Neuen Palais zu Potsdam, die Kammermusikkonzerte im Spiegelsaal des Charlottenburger Schlosses zur Pracht von Hunderten brennender Kerzen Eindrücke aus, die erst in Wahrheit die Berliner Festspielzeit zu unvergeßlichen Erinnerungen stempelten. Wenn die ersten Takte eines Flötenkonzertes von Friedrich dem Großen durch den Raum klingen, überläßt man sich willig den Reizen jener aufquillenden romantischen Stimmungen, die eine überprosaische Gegenwart gern, aber vergeblich mit Feuer und Schwert vernichten möchte. Auch in diesem Rahmen gab es eine kleine Sensation: Die Uraufführung der „Orientalischen Gesänge" von Richard Strauß, der selbst die Klavierbegleitung zum Vortrag des sympathischen Wiener Tenors Koloman Pataky ausführte. Die vornehme Art seiner Tongestaltung, die wertvolle melodische Reichhaltigkeit, die geschickte Pointierung der Liedschlüsse bei auffällig reichem Klaviersatz verleihen den Gesängen einen ausgesprochenen Qualitätscharakter, wenn auch die textliche Eigenheit in der Musik nicht immer den entsprechenden musikalischen Ausdruck fand und eine gewisse Neigung zu Überkompliziertheit das Verständnis einigermaßen erschwerte..

Die Berliner Festspielzeit hat bei Abfassung dieses Berichtes ihren Höhepunkt bereits überschritten. Es bleibe einer späteren Gelegenheit vorbehalten, das buntfarbige Bild der musikfestlichen Frühjahrszeit durch weitere wichtige Einzelheiten zu vervollständigen.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Ein musikalisches Silbenrätsel haben wir bis dahin unseren Lesern noch nicht aufgegeben. Das soll nunmehr aber geschehen, da es ja viele Menschen gibt, die sich mit Derartigem gern beschäftigen. Die Lösungen sind bis 15. August einzusenden, und zwar direkt an Herrn Gustav Bosse in Regensburg, der unten vermerkte Preise — Werke aus der Deutschen Musikbücherei — für die besten Lösungen zur Verteilung bringen wird.

Das Rätsel heißt folgendermaßen: Aus den Silben:

as — bu — ca — cant — da — de — di — dis — don — e — e — e — e — ehr —
en — er — gau — ge — gie — gra — har — im — la — land — las — le — lich —
meau — mi — mo — mus — nik — nis — o — on — or — pres — ra — ri — sai —
sau — si — sus — ti — tief — trud — tü — vid — zun

sind 18 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und Endbuchstaben von unten nach oben gelesen, einen Ausspruch Robert Schumanns ergeben. (ch, ie sind je ein Buchstabe.) Die Wörter bedeuten: 1. hohe Tonlage, 2. Kunstrichtung, 3. Verlag, 4. franz. Violinist und Komponist des 17. Jahrhunderts, 5. Tonverhältnis, 6. Pianist, 7. Übungsstück, 8. Oper, 9. Teil eines Blasinstruments, 10. Klagelied, 11. Violinpädagoge, 12. Klavierpädagoge des 19. Jahrhunderts, 13. Komponist und Theoretiker, 14. Bühnengestalt aus Carmen, 15. Bühnengestalt Wagners, 16. ältere Tanzform, 17. „sehr" oft bei Tempobezeichnungen, 18. Meister des 16. Jahrhunderts.

Als Preise gelangen zur Verteilung:

1. Preis: *Arthur Seidl*, „Neuzeitliche Tondichter und zeitgenössische Tonkünstler", 2 Bände in Ballonleinen RM. 14.—.

2. Preis: *Friedrich Kloſe*, „Meine Lehrjahre bei Bruckner“, 1 Band in Ballonleinen RM. 8.—.

3. Preis: *Wilhelm Fiſcher-Graz:* „Beethoven als Menſch“, 1 Band in Ballonleinen RM. 7.

Für weitere gute Löſungen 10 Troſtpreiſe aus der „Deutſchen Muſikbücherei“!

Neuerſcheinungen.

Carlo Schmidl, Dizionario universale dei musicisti. 2 Bde. Lex. 8⁰, 878 u. 786 S. Milano, Casa Editrice Sonzogno.

Fritz Reuter, Methodik des muſiktheoretiſchen Unterrichts auf neuzeitlichen Grundlagen. 8⁰, 211 S. Stuttgart, E. Klett, 1929. M. 5.—.

Guſtav Güldenſtern, Modulationslehre. 2. umgearbeitete u. vermehrte Auflage. Mit einem Notenanhang unter Mitarbeit namhafter Komponiſten. 8⁰, 99 S. und 57 S. Notenanhang. Ebenda. M. 4.50.

Hans Gaartz, Hilf dir ſelbſt. Eine Harmonie- und Elementarlehre zum Selbſtunterricht für den Muſikliebhaber. 8⁰, 153 S. Ebenda. M. 5.—.

Theodor Ziehen, Über das Weſen der Beanlagung und ihre methodiſche Erforſchung. 4. erweiterte Auflage. (Pädagogiſches Magazin.) 8⁰, 88 S. Langenſalza, Beyer & Söhne, 1929. M. 2.40.

Dr. phil. Maria van Brieſſen, Die Entwicklung der Muſikalität in den Reifejahren. (Päd. Magazin.) 8⁰, 127 S. Ebenda. M. 3.70.

Jahrbuch der ſtaatlichen Akademie für Kirchen- u. Schulmuſik Berlin. Herausg. v. H. Halbig. 1. Jahrg. (1927—28). Gr. 8⁰, 90 S. Kaſſel, Bärenreiter-Verlag, 29. — Das Jahrbuch enthält außer der Chronik der Akademie, die einen überaus intereſſanten Einblick in dieſe ſo wichtige Muſikſchule gewährt, ſowie Mitteilungen, die faſt das ganze Buch einnehmende Arbeit H. J. Moſers über: Leben und Lieder des Adam von Fulda, die noch einen beſonderen Wert erhält durch die Beigabe der „weltlichen Liedſätze des A. v. F. nebſt allen wichtigeren Bearbeitungen durch Tonmeiſter des 15. Jahrhunderts“. Dieſe auf eingehenden Vorarbeiten beruhende Arbeit hängt mit dem Werk des Verfaſſers über Paul Hofhaimer (ſ. ZFM. Heft 5, S. 275) zuſammen und bringt einen weiteren wichtigen Bauſtein zur Erkenntnis der deutſchen Muſik um 1500.

Bach-Jahrbuch. 25. Jahrg. 1928. Neue Bachgeſellſchaft. Hrsg. v. A. Schering. 8⁰, 176 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel (1929). — Eine Art Jubiläumsjahrgang, nämlich der 25., ſowie mit dem 200 Jahr-Jubiläum der Matthäuspaſſion zuſammenhängend. Die Hauptarbeit iſt denn auch die von Friedrich Smend, Bachs M.-P., Unterſuchungen zur Geſchichte des Werkes bis 1750 (S. 1—95), das weitaus Gründlichſte ſowie Scharfſinnigſte, was bis dahin hierüber geſchrieben wurde. Wieweit die oft kühnen Folgerungen des Verfaſſers ſich als richtig erweiſen, kann nur gründlichſte Nachprüfung erweiſen. Es folgt Fr. Blumes wichtiger Auffatz über Eine unbekannte Violinſonate von J. S. Bach, den wichtigſten Bachfund ſeit Jahren; denn das Werk iſt ebenſo ſchön wie wertvoll. In einer zweiten Studie beſchäftigt ſich A. Schering mit dem wichtigen Thema: Bach und das Symbol, wiederum zu prächtigen Ergebniſſen gelangend. Auf den ſo wichtigen Auffatz von G. Schünemann über die Bachpflege der Berliner Singakademie, der ein ganz neues Licht auf Zelters ungemeine Vorarbeit der berühmten Wiederaufführung der M.-P. durch Mendelsſohn wirft, iſt hier bereits nachdrücklich hingewieſen worden. Am Schluß des ſo überaus wertvollen Jahrgangs findet ſich, von W. Wolffheim mitgeteilt und eingeleitet, Ein Orgelatteſt J. S. Bachs aus Erfurt 1716.

Führer durch das muſikwiſſenſchaftliche Inſtrumenten-Muſeum der Univerſität Leipzig. Hrsg. von Helmut Schultz. Mit einem Vorwort von T. Kroyer und einem Bildanhang. 8⁰, 85 S. und 19 Tafeln. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929.

Muſikliteratur. Ein kritiſcher Führer für Bibliothekare. Gr. 8⁰, 191 S. Berlin, Stadtbibliothek, 1929. — Das Buch gehört zu den Arbeiten der Volksbücherei-Zentrale in der Berliner Stadtbibliothek und iſt verfaßt von dem wiſſenſchaftlichen Hilfsarbeiter an derſelben, Dr. K. Th. Bayer. Der Schwierigkeit und großen Verantwortung, einen kritiſchen Führer durch die Muſikliteratur zu geben, iſt ſich der Bearbeiter wohl bewußt, er weiß auch, daß es hier ſehr viel auf die Einſtellung überhaupt ankommt. Der neuen Zeit ſehr freundlich gegenüberſtehend, befleißigt ſich der kritiſche Betrachter einer im ganzen doch bemerkenswerten Unparteilichkeit. Die getroffene Auswahl an Büchern zeigt eine ſehr kundige Bibliotheksverwaltung, ſo nah es liegt, von einem etwas anderen Standpunkt aus noch dieſes und jenes Werk in der Bibliothek zu wünſchen. Zu etwas falſchen Ehren dürfte allein das Illuſtr. Muſiklexikon (Verlag Spemann) gekommen ſein, das, wie dem Bearbeiter offenbar entgangen iſt, aus dem Handel gezogen werden mußte.

Beſprechungen.

KARL F. SCHREIBER. Biographie über den Odenwälder Komponiſten Joſeph Martin Kraus. Buchen 1920, Verlag Bezirksmuſeum.

Der unſchöne Titel ſchreckt zunächſt ab. Lieſt man aber das unſcheinbare Büchlein aufmerkſam durch, ſo findet man die anziehende Schilderung des Lebens eines bedeutenden, zu Unrecht vergeſſenen deutſchen Komponiſten, eines Zeitgenoſſen von Mozart. Muſikgeſchichtlich wichtig ſind beſonders ſeine Studienjahre in Mannheim und Göttingen, dann die Schilderung der Muſikverhältniſſe Schwedens, wohin er 1773 auswandert und Amt und Brot findet. Neues Material zur Kenntnis der Muſikübung in Deutſchland (Berlin, Dresden, Frankfurt, Mannheim), Öſterreich (Wien: Gluck und Haydn), Italien (Venedig, Rom, Neapel), Frankreich (Paris) bringt ſeine große Studienreiſe, von der die Biographie ein gutes Bild gibt. Seine letzten Lebensjahre in Schweden ſind für die Kenntnis von Charakter und Begabung des Abbé Vogler wichtig. — Und Kraus' eigene Muſik? Seine Opern, Oratorien und Symphonien harren trotz einiger Einzelerfolge noch der Wiedererweckung, wie auch der muſikgeſchichtlichen Beſchreibung und Einordnung, welche die Biographie nicht geben konnte. Das ſchmälert aber nicht das große Verdienſt des beſcheidenen Werkes. Prof. Dr. Müller-Blattau.

G. v. BEZOLD: Stri! Stra! Stroh! Eine Folge neuer Kinderlieder nach alten deutſchen Kinderreimen mit Klavierbegleitung. Op. 42. Heidelberg, K. Hochſtein.

Die Gattung iſt nicht leicht zu beſtimmen. Manche Lieder ſind ſo urſprünglich erfunden, daß man ſie von Kindern geſungen ſich denken kann, manche wieder ſo fein ſtiliſiert, daß ſie dem Erwachſenen künſtleriſche Freude bereiten. Der Satz iſt gut und klangvoll, die Melodik der Singſtimme recht einprägſam. So kann das Werk als Bereicherung der Hausmuſik wohl empfohlen werden. Vielleicht gibt es auch Anlaß, ſich mit dem weiteren Liederſchaffen des Komponiſten (im gleichen Verlag) und ſeinen noch unveröffentlichten größeren Werken zu beſchäftigen. Prof. Dr. Müller-Blattau.

ERHARD ERMATINGER: Bildhafte Muſik. Entwurf einer Lehre von der muſikaliſchen Darſtellungskunſt. Verlag Mohr (Siebeck), Tüb. 1928.

Der Verfaſſer hat ſich hier eine Frage geſtellt, die zu beantworten er nicht imſtande iſt. Er verſucht, die Muſik in den Geſamtkreis der Bewußtſeinsinhalte einzuordnen. Etwas wie eine Ableitung der Geſetzlichkeit des muſikaliſchen Bewußtſeins aus der des Bewußtſeins an ſich ſchwebt ihm vor. Er ahnt Weſentliches, aber die Ahnung verliert ſich meiſt ins Verwirrende, wo ſie zur Gewißheit verdichtet werden müßte. „Wenn die Muſik" — ſo beginnt die Schrift volltönend — „wie jede andere Kunſt, wirklich Ausdruck des lebendigen Geſchehens, des lebendigen Zuſammenhanges der Welt und des ihr verbundenen menſchlichen Daſeins iſt, ſo muß es möglich ſein, ihre Geſtaltungsgeſetze aus den Geſetzen eben dieſer lebendigen Bedingtheit abzuleiten." Hat ſich der junge Verfaſſer ernſthaft gefragt, ob er die Geſetze des Lebens kennt, und wo er ſie uns nennt, und wo er die muſikaliſchen Geſetze aus ihnen ableitet? Er ſollte beſcheidener beginnen. Ihm in Einzelheiten zu folgen, würde hier zu nichts führen. Ich verſchweige nicht, daß das Buch ernſtes Wollen und Kultur der Sprache kündet. Das Muſikantentum des Verfaſſers ſcheint mir aber modiſch-artiſtiſch überbildet zu ſein, vielleicht weil es von Natur her nicht ſchlicht-urſprünglich iſt. Doch das ſind nur Annahmen. Das Buch vermochte mir, trotzdem ich mir Zeit zu ihm nahm, keine Gewißheit über die Geſetze der Muſik, ſo wie ſie dem Verfaſſer vorſchweben, zu geben. J. H. Wetzel.

MUSIKPÄDAGOGISCHE BIBLIOTHEK, herſausg. v. Leo Keſtenberg. H. 1: H. J. Moſer, Das Volkslied in der Schule. H. 2: H. Preußner: Allgemeine Pädagogik und Muſikpädagogik. H. 3: W. Moehl: Melodielehre. Leipzig: Quelle & Meyer 1929.

In der gegenwärtigen Hochflut muſikpädagogiſcher Literatur ſieht die vorliegende, vom Herausgeber mit einem Geleitwort verſehene Reihe ihre Aufgabe darin, „dem werdenden und dem im Beruf bereits ſtehenden Muſikpädagogen auf eine möglichſt ‚geſammelte' und überſichtliche Art das Material zum Studium zu verſchaffen". Dies Material wird natürlich nicht ſo dargeboten, daß die einzelnen Bände für den Benutzer zum Arbeitserſatz werden. So iſt etwa die Art, wie Moſer ſein Thema behandelt (in Dialogform), bewußt eine Idealform der Stoffbearbeitung, die gar nicht einmal ſo verwirklicht werden will und kann, wie ſie erſcheint. Um ſo größer die vielſeitige Anregungskraft. Mit größter Anſchaulichkeit werden Begriffe (Volkslied, Kunſtlied; Schundlied) geklärt und Beziehungen durchſprochen (Heimatlied, deutſche Geſchichte, Märchen u. a. m.) Preußner bringt ſo etwas wie Prolegomena zum Inhalt der Reihe. Feſſelnd iſt die Geſchichte des muſikpädagogiſchen Gedankens, die mit einer Ehrenrettung des 19. Jahrhunderts innerhalb dieſer Entwicklung Aufſehen

erregt. Bestens fundiert ist der systematische Teil, der die Idee der Musikpädagogik und ihre methodische Verwirklichung behandelt. Man gewinnt den rechten Überblick über die einzelnen Teile des Erziehungsganzen und den jeweils neuesten Stand der Forschung. Moehls Melodielehre will ein Versuch sein, die Melodie als Bewegungsablauf verständlich und dem Hörer bewußt zu machen. Nicht oft werden derartige Versuche mit soviel Bescheidenheit der Öffentlichkeit übergeben, nicht immer geben Musikpädagogen mit solcher Zurückhaltung zu, daß die von ihnen vertretene Methode letzten Endes doch nur ein Ausdruck des Ringens und Suchens unserer Zeit ist und nicht schon ein Ziel. So schließt der Verfasser mit dem bemerkenswerten Wunsch: „Daß bald eine Zeit komme, deren Menschen Hinweise, wie diese Arbeit sie bringt, entbehren können." Willi Kahl.

ULISSE PROTA-GIURLEO: La grande orchestra del R. Teatro San Carlo nel Settecento. (Da documenti inediti.) 8°, 68 S. Neapel 1927. A Spese d'Autore.

Den ausgezeichneten Publikationen des Verfassers über Al. Scarlatti und Logroscino, die ich s. Z. in dieser Zeitschrift gewürdigt habe, ist noch eine dritte gefolgt, die die Entwicklung des Orchesters des Theaters San Carlo im 18. Jahrhundert schildert, und zwar sowohl nach seiner Zusammensetzung wie nach den ökonomischen Verhältnissen seiner Mitglieder hin. Die bekannten Vorzüge von Prota-Giurleos Forschungsweise, gründliche Durchforschung der Archive und genaue Prüfung aller einschlägigen Akten sind in der neuen Publikation abermals erfreulich zu verspüren. Vielleicht wäre es für den Wissenschaftler angenehmer, wenn der an sich lobenswerte Lokalpatriotismus des Verfassers nicht allzusehr in die Erscheinung träte. Aber da dieser so gute Ergebnisse zutage fördert, die auch für die musikhistorische Beurteilung von großen Musikern, wie Sarri, Leo, Jommelli und Paisiello, bedeutsam sind, so möge man ihn hinnehmen, wie auch die etwas burschikose Schreibart des Autors. Sie macht ja das Lesen des Büchleins auch an Stellen angenehm, wo unerquickliche Streitereien wegen der Sitzordnung des Orchesters beschrieben werden. Diese sind indes keineswegs unwichtig, — erhält man doch dabei ein deutliches Bild von der Entwicklung der Dirigententechnik im neapolitanischen Zeitalter.

Im Entdecken von Geburtsdaten ist Prota-Giurleo seit jeher Virtuose. So kann er auch in diesem Büchlein wieder einige Daten berichtigen. Viel wichtiger als diese im Anhang verzeichneten Dinge ist jedoch eine Feststellung, die derselbe Forscher in einem Artikel des „Giornale d'Italia" vom 8. September 1928 gemacht hat, was ich hier beiläufig noch erwähnen kann: Sacchini ist nicht, wie allgemein nach Fétis angenommen wird, in Puzzuoli am 23. Juli 1734 geboren, sondern in Florenz am 14. Juni 1730. Das hier besprochene Büchlein ist sehr zu empfehlen. Alfred Lorenz.

FELLERER, KARL GUSTAV: Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts. L. Schwann, Düsseldorf (o. J.). 48 S. Preis RM. 1.50.

Bekanntlich herrscht in den Neuausgaben von Werken der klassischen Vokalpolyphonie, die sich in letzter Zeit in so erfreulicher Weise gemehrt haben, seit den letzten Jahrzehnten leider auch manche Unklarheit hinsichtlich der Setzung von Taktstrichen und hinsichtlich der Durchführung des in den alten Vorlagen gegebenen Tempus perfectum oder Tempus imperfectum bzw. der Verschiebung der batutta. Da ist es zu begrüßen, daß in vorliegender Schrift diese Fragen der Editionstechnik zusammenhängend behandelt werden. Der Verf. sucht sie durch Klarlegung der Deklamationsrhythmik zu lösen, die in der alten Vokalpolyphonie sicher in hohem Grade maßgebend ist. Dazu hätten dann noch einige Beobachtungen namentlich bezüglich des formalen Aufbaus der mit Repetitionsteilen ausgestatteten Motetten und auch Beobachtungen an der alten Schreibung selbst zu kommen. Insgesamt ist diese Angelegenheit der Editionstechnik in dem Sinne, wie sie früher gehandhabt wurde und auch wieder von Fellerer vertreten wird, so fest gesichert, daß auch die Einwendungen, die u. a. von Schering neuestens dagegen erhoben wurden (Z. f. Musikwiss. XI, 1928/29, S. 212 ff. und 318 f.), keineswegs zu Recht bestehen. Was aber die Bedeutung der Deklamationsrhythmik, d. i. des konstruktiven Zusammenhanges zwischen Wort- und Tonakzent in der alten Vokalpolyphonie, für die Komposition selbst anlangt, neigt Fellerer zur Übertreibung; er macht geradezu das Kunstwerk als solches von ihr abhängig. Aber auch an den Auffassungen Scherings a. a. O. ist nicht alles einwandfrei, am wenigsten die Ausführungen Seite 215 f. über die Palestrinischen Kyrie-, Sanctus-, Benedictus- und Agnus-Sätze einerseits und die Gloria- und Credo-Sätze anderseits; zur Berichtigung hiefür darf Ref. auf die Einleitung seines Kerle-Bandes, Denkmäler der Tonkunst in Bayern, 34. Band, verweisen.

O. Ursprung, München.

ZENCK, HERMANN: Sixtus Dietrich. Ein Beitrag zur Musik und Musikanschauung im Zeitalter der Reformation. Publikationen der Abteilung zur Herausgabe älterer Musik bei der Deutschen Musikgesellschaft unter Leitung von Th. Kroyer. Dritter Jahrgang 2. Teil. Abhandlungen I.

Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1928. 143 S. 8⁰. M. 10.—.

Eine treffliche, geistesgeschichtlich gut begründete Darstellung eines süddeutschen Musikerschicksals aus der Reformationszeit. Wenn auch Zenck wertvolle Vorarbeiten von W. Merian über Jo. Cotter und Bon. Amerbach, von Friedrich Spitta über Benedikt Ducis und von Wölling über Georg Rhaw nur zum Teil heranziehen konnte, so ist ihm doch die Gestaltung des Lebens und Wirkens des Augsburgers Sixt Dietrich durchaus gelungen. Wir verfolgen seinen Werdegang vom Konstanzer Singknaben über die Studentenzeit in Freiburg, wo er mit Bonifacius Amerbach in Beziehung trat und vom Humanismus berührt wird, über seine Straßburger Jahre, die ihn mit dem einflußreichen Musiker Johannes Rudolfinger in Verbindung bringen, bis hin zu seinen Konstanzer Amtsjahren als Jugenderzieher seit 1517. Schon 1522 läßt sich seine reformatorische Gesinnung belegen und 1535 bricht sie sich in einem Briefe gewaltig Bahn. 1540 sehen wir ihn nach Wittenberg ziehen, um die Reformation von Angesicht zu Angesicht kennen zu lernen. 1541 weilt er wieder in Konstanz bis 1548, wo er, ein kranker Mann, den Kriegswirren ausweicht und nach St. Gallen zieht. Hier stirbt er am 21. Oktober 1548.

Sein Schaffen fällt in die Periode Ludwig Senfts und steht in engstem Zusammenhang mit der Kirche, sowohl der alten wie der neuen. Die Cantus firmus-Technik überwiegt; der evangelische Choral steht unter dem Einfluß des damals hoch aufragenden deutschen Liedes. Die dargebotenen Analysen sind wertvoll und treffend. Als Anhang werden 13 bisher unveröffentlichte lateinische Gesänge in polyphonem Stile mitgeteilt. Joh. Wolf.

Dr. KARL ANTON: Luther und die Musik. Nach neuesten Forschungsergebnissen verbesserte, erweiterte dritte Auflage. 8⁰. 61 S. Zwickau, Johannes Herrmann, 1928.

Welche Bedeutung Luther der Musik beimaß, die ihn von seinen Knabenjahren bis in die Tage seines Alters begleitet hat, ist bekannt, auch wie er sie durch Umgestaltung des Kirchengesanges in den Dienst der Reformation stellte. Er ist, wenn auch nicht der Schöpfer des deutschen Kirchenliedes, so doch dessen Erneuerer und Verbesserer. Der Verfasser, Theologe und Dozent an der Musikhochschule in Mannheim, steckt aber das Verdienst Luthers weiter, indem er ihn als Reformator der Musik überhaupt hinstellt. Dadurch, daß Luther das geistliche Volkslied in den Kultus hineinzog, habe er den neuen Typus eines evangelisch-deutschen Kirchenliedes geschaffen, auf dem sich Bach und in ihm im letzten Grunde die klassische Musik aufgebaut hat. Ferner habe er die Freiheit und Selbständigkeit der weltlichen Musik außerhalb der Kirche anerkannt und ihr so die Bahn zur Entwicklung frei gemacht. Aus Luthers Hausmusik, einer Art edelster Kammermusik, sei die moderne Musikentwicklung erwachsen. Diese Schätzung Luthers als des „Begründers der modernen Auffassung von Wesen und Wirkung der Musik und somit des Aufschwungs der Tonkunst überhaupt" ist in der kleinen volkstümlichen Schrift nur angedeutet. Ein größeres Werk über Luthers Verhältnis zur Musik, das uns der Verfasser in Aussicht stellt, wird erst erkennen lassen, ob diese Schätzung Luthers wissenschaftlich genügend begründet werden kann, oder ob sie nicht in einigen Punkten einer Überschätzung gleichkommt. R. Gottschalk.

Dr. MAX GROSSMANN: Der dreißigjährige Geigenkrieg. Berlin, Arthur Parrhysius.

Die kleine Schrift geht aus vom konsonierenden Eigenklang der Geigenplatten, welchen der Verfasser als das Wesentliche italiänischen Geigentones entdeckte und seit 30 Jahren bei neuen, wie alten deutschen Instrumenten herstellte. Er weist nach, wie der anfängliche Widerspruch in Zustimmung überging, ja andere Physiker auf dem Wege des Experiments ebenfalls die Abstimmungs-Theorie fanden. In der ZFM berichtete A. Ustahl März 1928 in diesem Sinne. Wer seit einem Jahrzehnt erlebt, wie die Wunder des geadelten Klanges unter den Händen des Verfassers und seines technischen Helfers Erich Brückner bei alten, wie neuen Geigen entstehen, wird gleich dem Unterzeichneten freudigst zustimmen. Aber die Kunst dieser Abstimmung ist nur erlesenem Tonbewußtsein mit entsprechender Handfertigkeit möglich. Daß diese Eigenschaften in Zeitgenossen und Nachfahren lebendig werden und bleiben, muß der Wunsch sein aller derer, welchen die unreinen Obertöne im Streicherklang Schmerzen bereiten, denn diese sind nur heilbar durch Wiedererweckung des italiänischen Geigentons auf der ganzen Linie des Geigenbaus. Arthur Egidi.

FLORIZEL v. REUTER: Freie Bearbeitungen klassischer Meister. (Leipzig-Wien, Ernst Eulenburg.)

Paganini, op. 1. 24 Capricen für Violine allein. — Zu den zahlreichen bereits vorhandenen Ausgaben dieses berühmten Opus gesellt sich hier eine neue, die aber insofern von den übrigen abweicht, als der Herausgeber — selbst ein trefflicher Paganini-Spieler — diese Capricen nicht lediglich als Studien, sondern mehr als musikalisch wertvolle und höchst wirksame Konzertvorträge würdigt. In einem allgemeinen Vorwort und kurzen Erklärungen schickt er jeder Caprice voraus, worauf der Geiger besonders zu achten hat, und bietet

damit dem Künſtler manche ſchätzenswerte Anregung für den Vortrag und dem Lernenden recht beachtliche Winke fürs Studium. Ganz entſchieden verdient dieſe Ausgabe weiteſtgehendes Intereſſe, da ſie Pädagogik und Künſtlertum glücklich vereinigt. — Für Violine und Pianoforte:

Beethoven, Rondo a Capriccio „Die Wut über den verlorenen Groſchen".

Händel, Arie mit Variationen „Der harmoniſche Grobſchmied". Mit neuen Variationen des Bearbeiters.

Schubert-Liſzt, „Soirée de Vienne", Valse-Caprice.

(Derſelbe Verlag.) Meiſterhaft gemachte und recht wirkungsvolle Vortragsſtücke für Künſtler. Doch ſehe ich bei der Reichhaltigkeit unſerer Violinliteratur die Bearbeitung ſolcher ausgeſprochener Klaviermuſik nicht gerade als notwendig an.

Rich. Paul.

HEIMATSTIMMEN. Eine Sammlung alter und neuer, geiſtlicher und weltlicher Volksweiſen und Kunſtgeſänge in mehrſtimmiger Bearbeitung herausgegeben von Bernhard Schneider. Für Frauenchöre. 2. Auflage. Verlag Alwin Huhle, Dresden. 4.50 M.

In dem Vorwort ſagt der Herausgeber wörtlich: „... einer dem Volksliede unangemeſſenen, aufdringlichen, die Melodie verſchleiernden Polyphonie wurde kein Raum gegeben". Dieſer einſeitige Standpunkt rächt ſich ſchwer; denn es gibt alte Volkslieder, die in ihren fließenden Melodien einfach zur Polyphonie drängen. Dagegen macht der Herausgeber in bekannter Liedertafelweiſe von einer ſehr billigen Scheinpolyphonie recht ausgiebigen Gebrauch. Wenn ſchon, denn ſchon! In dem Liede „Vom Kreuzſchnabel" iſt ihm ſogar die üble Hintertreppenmelodie „An einem Abend, als der Nachtwind wehte" unterlaufen.

Das Buch birgt nun auch ſehr gute Bearbeitungen; doch wer es benutzen will, gehe ſehr vorſichtig zu Werke und ſcheide die Spreu von dem Weizen. H. M. Gärtner.

KYRIOLEIS. Kleiner Pſalter geiſtlicher Lieder, dem jungen Deutſchland dargereicht von Hermann Müller. 8°, 106 Seiten, Verlag Deutſches Quickbornhaus, Burg Rothenfels a. M. Kart. M. 1.40, geb. M. 2.—.

Wir müſſen unſere Beſprechung des „Kyrioleis" mit einem Aufſatz verbinden, der in der Zeitſchrift des Quickbornbundes „Die Schildgenoſſen" IV (1924), 244 ff. erſchienen iſt und ſich überſchreibt „Vom Rhythmus des katholiſchen Kirchenliedes". Hier gibt nun eine Fußnote — a minimo incipe! — in kurzen Worten Aufſchluß über die Zielrichtung des Kyrioleis „Darin iſt von Profeſſor Hermann Müller-Paderborn zuerſt in Deutſchland der Verſuch gewagt worden, etwa 50 der wertvollſten geiſtlichen Lieder in ihrer muſikaliſchen Urgeſtalt, ſoweit ſie ſich ermitteln ließ, darzubieten.... Eine Ergänzung und Vermehrung der Lieder, an der Prof. Müller zur Zeit arbeitet, iſt notwendig und wünſchenswert." Doch der Wahrheit die Ehre! Die Beſtrebungen, Lieder in ihrer Urform darzubieten, haben doch bereits eine längere Geſchichte. Und die „Vermehrung und Ergänzung der Lieder" iſt eigentlich auch ſchon längſt geſchehen: W. Bäumker hat ein Lebenswerk dafür aufgebracht, die alten Lieder wieder auszugraben, und hat ſeine Forſchungen in vier von reichſtem Inhalte ſtrotzenden Bänden niedergelegt („Das katholiſche deutſche Kirchenlied in ſeinen Singweiſen"). In der Tat ſtammen von den 45 Liedern des Kyrioleis ſämtliche aus Bäumker, ausgenommen ein paar, für welche aber die Quellen wieder bei Bäumker aufgeführt ſind, und ein paar andere, die ohnehin zum feſtſtehenden Kanon des deutſchen Kirchenliedes gehören. Angeſichts der eingangs zitierten Aufſatzanmerkung darf man gewiß ſagen: Es wäre gut geweſen, wenn der Herausgeber des Kyrioleis den hochverdienten Bäumker als Quelle auch genannt hätte; die Quickbornjugend — ich kenne ſie einigermaßen — hätte von dem Lebenswerk eines Volksliedforſchers wie Bäumker in tiefer Ehrfurcht Kenntnis genommen und wäre mit geſteigertem Hochgefühl an die alten Lieder gegangen.

Wie iſt nun der Gedanke, einer lebendigen Liedpflege die tote Urform zugrunde zu legen, im Kyrioleis in die Tat umgeſetzt? Es iſt 1. für Text und Melodie die älteſte erreichbare Überlieferung übernommen; doch iſt 2. die Weiſe in eine für Mittelſtimme geeignete Tonlage transponiert; ſie iſt 3. nach Takten (eigentlich Doppeltakten) abgeteilt, und 4. mit Akkordbuchſtaben für Klampfe, alſo mit Begleitung verſehen. Erkennt man nun die ſtreng hiſtoriſierenden Liedbeſtrebungen an, ſo kommt für Punkt 4 meiſt ein ſchreiender Widerſpruch heraus; die Begleitung iſt oft harmoniſch nicht einwandfrei, geſchweige denn ſtilgemäß oder hiſtoriſch originalgetreu. Geht man aus von der Abſicht, daß dem alten deutſchen Lied wieder ein verſtärkter Reſonanzboden auch in den breiten Volksſchichten verſchafft werden ſoll, ſo muß man ſich vor allem ſtoßen an der Verſteifung auf einen ſtarren Hiſtorismus, wie ihn Punkt 1 verrät. Achtet man dabei auf Punkt 3, die metriſche Geſtaltung, ſo gelangt man zur betrüblichen Wahrnehmung, daß hier eine jahrhundertelange Liedgeſchichte, ſoweit ſie in ein Zuſammentreffen von

textlichem (Hebigkeitsprinzip) und melodischem und taktmäßig-graphisch ausgedrücktem Schwerpunkt gipfelt, spurlos am Kryioleis vorübergegangen ist; es hätten wenigstens die Taktzeichen richtig gesetzt werden können.

Nun erst die Fundamentalfrage: Welche Berechtigung hat die melodische Urform in einer für praktischen Gebrauch berechneten Ausgabe? Soll man die Urform für eine auf weitere Kreise beabsichtigte Liedpflege ins Leben zurückrufen? Die Urform bietet ja bekanntlich bei weitem nicht immer die schönste Fassung der Melodie. Man kann an Fassungen, wie das Volk sie „sich zurecht gesungen" hat, unmöglich vorbeikommen, zumal wenn darin z. B. in Lied Nr. 16 „Stille Nacht, heilige Nacht" erst der eigentliche melodische Höhepunkt herausgearbeitet wurde, oder in Lied Nr. 41 „Wunderschön prächtige" in dem (nicht wiederholten) Mittelteil die prosodischen Mängel der Urform abgestellt und im letzten (Wiederholungs-) Teil erst der wahrhaft große und kraftvolle Ausdruck gewonnen wurde. Da müssen wir auch noch auf den eingangs erwähnten Aufsatz zurückkommen, der zwei Fassungen des Liedes Nr. 21 „Tu auf, tu auf, du schönes Blut" (von Friedrich von Spee) einander gegenüberstellt, die eine in der originalen Gestalt mit variierendem Rhythmus, die andere in der isorhythmischen, im Geiste des Cäcilianismus geschaffenen Bearbeitung, und sich nun auf Grund der letzteren gegen die „vom Volk sich zurecht gesungenen Melodien" ereifert. Wenn der Artikelschreiber den Cäcilianismus und die cäcilianisch hergerichteten Lieder für Früchte einer Volksbewegung hält, so ist er leider schlecht beraten. Der Umbildungs- und Abschleifungsprozeß, wie er sich in Wahrheit im Volksmund vollzogen hat, weist doch ein ganz anderes Gesicht auf! In dieser Beziehung ist also eine jahrzehntelange Liedforschung spurlos am Kyrioleis vorübergegangen. Dies Büchlein ist hierin das Produkt eines welt- und kulturfremden, rein gefühlsmäßigen Romantizismus, der mit Historismus lediglich kokettiert. Dies verrät ja bereits auch die Titelgebung „Kyrioleis" statt des unter hundert Fällen etwa fünfundneunzigmal überlieferten „Kyrieleis".

Was also die Editionstechnik anlangt, ist am Kyrioleis sehr vieles mißlungen. Wie ich mich aber bei einer Veranstaltung der Münchener Quickborner überzeugen konnte, hat ihr gesunder Sinn und ansehnlicher Bildungsgrad praktisch den rechten Weg selber gefunden.

Von Dr. Berta Antonia Wallner ist übrigens der Nachweis erbracht, daß Friedrich von Spee nicht nur Dichter, sondern auch sein eigener Tonsetzer war. Dr. O. Ursprung.

ROBERT SCHUMANN: 12 ausgewählte Stücke aus dem „Album für die Jugend" op. 68, für Gitarre — leicht — bearbeitet v. Walter Götze. B. Schotts Söhne, Mainz.

Angesichts dieser Bearbeitung gerät man in größtes Erstaunen. „Sollte Schumann sein ‚Album für die Jugend' nicht zunächst für Gitarre geschrieben haben? Vor allem die Übertragungen der Nummern 1, 2, 3, 5 und 10 scheinen das zu beweisen, gehören doch die darin wesentlichen Dezimalparallelen zum ersten Rüstzeug des Gitarristen. Daß sich Walter Götze an dieser Entdeckung so begeistert hat, nicht weniger als 12 Stücke für die Gitarre bearbeitete, ist ihm nicht zu verdenken. Wir bezweifeln allerdings, daß seine Bezeichnung des Schwierigkeitsgrades „leicht" auf alle Stücke anzuwenden ist. Einige Sachen sind schwieriger zu spielen als manches aus dem 3. Bande der früher besprochenen Sammlung, der aber die Bezeichnung „mittel" trägt. Nicht allen Stücken bekommt die Transposition in die untere Oktave gleich gut, vor allem das „Sicilianisch", dessen Hauptthema im wesentlichen in die kleine Oktave gerät, büßt mit dem hohen, hellen Klang des Originals viel von seinem „Schalkhaften" ein. Anderes, wie z. B. „Erster Verlust" und „Kleine Romanze", klingt „vertieft" auch im geistigen Sinne. Sehr zu bedauern ist es, daß die Schumannsche Phrasierung so ganz entfernt wurde. Gerade hinsichtlich des Legatospiels liegt die Fingersatztechnik noch so im argen, daß man sich diese gute Gelegenheit nicht hätte entgehen lassen sollen, mit der alten Schreibweise, die keine Phrasierung kennt, zu brechen und die Frage des Legatospiels anzuschneiden. Überdies macht das Notenbild ohne die Phrasierung einen kläglich nüchternen, seelenlosen Eindruck.

Für den Musikwissenschaftler wie auch für den Gitarristen gleich interessant und dankbar zu begrüßen ist es, daß in diesen Stücken der Versuch gemacht wird, mit dem Zupfinstrument, das doch in seiner Wiedergeburt am Beginne des vorigen Jahrhunderts durchaus ein Kind der musikalischen Klassik ist, ins Wunderland der Romantik vorzudringen. Das wird gewiß dazu führen, uns die Gitarre selbst um vieles vertrauter zu machen. Der Verlag sollte aber auf diesem Wege weiter gehen und endlich Kompositionen unserer Zeitgenossen bringen und selbst davor nicht zurückschrecken, gemäßigte Neutöner mit ihren auf unserem Instrumente bisher ungewohnten Klängen sich hören zu lassen. Soll die Gitarre in unserm Musikwesen wirklich wieder festen Fuß fassen, so darf man — mit der einzig üblichen vorromantischen Literatur, mit dem ängstlich gewahrten urgroßväterlichen Gewande derselben, mit den Gitarre-Aben-

den im Stilkleide — nicht immer und immer wieder sagen: „Seht, wie schön läßt sich's mit der Gitarre träumen von längst vergangenen, bescheidenen, aber glücklichen Tagen!"

ROBERT SCHUMANN: 14 ausgewählte Stücke aus dem „Album für die Jugend" op. 68, für 2 Gitarren bearbeitet von Walter Götze. B. Schotts Söhne, Mainz.

Diese Auswahl und Bearbeitung dürfte sich noch schneller einen großen Freundeskreis erwerben als die vorige. Der gesinnungsstolze Schumannianer wird zwar „Groß' Gewalt!" schreien über diese „Verballhornisierung". Wir möchten die Sammlung aber trotzdem warm empfehlen. Die Gründe liegen in den obigen Darlegungen. Überdies sind die Stücke so geschickt bearbeitet — die beiden Instrumente teilen sich zumeist in das Spiel von Melodie und Begleitung, oder sie bringen gelegentliche kontrapunktische Wendungen reizvoll personifiziert zur Ausführung —, daß es jedem Gitarristen große Freude bereiten wird, sie zu spielen.

F. Neubauer.

Kreuz und Quer.

Über das Leipziger Bachfest

lassen sich in diesem Heft noch wenigstens ein paar Worte sagen. Von allen bisherigen deutschen Bachfesten — es war das 17. der Neuen Bachgesellschaft — hat keines eine derartige Anziehungskraft ausgeübt wie dieses, und zwar auch auf das Ausland. Die Gründe lagen in Leipzig als Festort, Karl Straube als alleinigem Festdirigenten, sowie eben in der 200. Jahrfeier der Matthäuspassion, die am dritten Festtag zu einer ungekürzten, denkwürdigen Aufführung gelangte und das glanzvolle Fest abschloß. An Höhepunkten war dieses aber auch ohnedies reich, wozu außer dem Festgottesdienst der Kantatenabend, das Orchesterkonzert und vor allem die erste Kammermusik mit herrlichsten Vorträgen von Adolf Busch zu rechnen ist, u. a. durch die Uraufführung der letzthin aufgefundenen, überaus schönen G dur-Violinsonate. Eine Überraschung besonderer Art bedeuteten darin „Mozart"-Arien des Londoner Bach, meisterlich von Lotte Leonard vorgetragen. Überhaupt bot das herrliche, dreitägige Fest Überreiches. Bemerkt sei noch, daß auch die Übergabe der Bachgruft in der Johanneskirche erfolgte und der Rat der Stadt — zum ersten Male — die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft im Neuen Rathaus festlich empfing.

Schulmusikalische Tagung in Wiesbaden vom 15. bis 18. Mai 1929.

In der Woche vor Pfingsten hatten sich in Wiesbaden auf Einladung des Zentralinstitutes für Erziehung und Unterricht (Berlin) führende Männer der Schulmusikpädagogik (Dr. Müller-Freienfels-Berlin, Dr. Münnich-Berlin, Prof. H. Martens-Berlin, Studienrat W. Meister-Frankfurt a. M., Dr. Burkhardt-Frankfurt a. M., Prof. J. Müller-Köln, Gymnasialdirektor Dr. Preising-Wiesbaden, Studienrätin S. Trautwein, Berlin u. a.) und etwa 250 Schulmusiker aus allen Teilen des Reiches zu gemeinsamer Verhandlung über schulmusikalische Dinge zusammengefunden. Die Ergebnisse einer viertägigen Beratung sind, kurz zusammengefaßt, die folgenden: Wenn die in den amtlichen Richtlinien gesteckten Ziele in der Hauptsache erreicht werden sollen in der so kurz bemessenen Unterrichtszeit (1 Wochenstunde bei oft kombinierten Klassen, die noch immer hier und da 100 bis 120 Schüler zählen), so muß jeder Unterricht auf psychologischer Grundlage aufgebaut, kindes- und jugendgemäß sein, um die fast in jedem Schüler schlummernde musikalische Anlage zu Entwicklung zu bringen. Mühevoll und arbeitsreich ist es, den Zögling dahin zu bringen, daß er die seelenvolle Sprache der Musik versteht, erlebt, richtig beurteilt. Auf allen Unterrichtsstufen steht das Lied im Mittelpunkt. Es muß dem jeweiligen Alter der Knaben und Mädchen angemessen und so beschaffen sein, daß es zu edler Begeisterung entfacht. Von hoher didaktischer Bedeutung ist das häufig vernachlässigte Musikdiktat, das seinen Übungsstoff aus bekannten Liedern und Musikstücken nimmt. Dasselbe gilt in Bezug auf die vielfach bespöttelten Erfindungsübungen, die zunächst darin bestehen, daß Worte und kleine Sätze aus der kindlichen Umgangssprache und dem schönen Sprechton heraus melodisch und rhythmisch umgestaltet werden.

Daß die Formenlehre ein hoch einzuschätzendes Mittel ist zur Anbahnung des Musikverständnisses, wies Dr. Burkhardt an zahlreichen Beispielen überzeugend nach. Der an manchen Schulen bisher zu ausführliche Unterricht in der Musikgeschichte ist auf solche Stoffe zu beschränken, die sich an ein Lied oder geeignetes Instrumentalstück anschließen. Sehr interessante Unterrichtsbeispiele aus der griechischen Musik und Messegesänge der hl. Hildegard († 1179 im Kloster Gibingen bei Rüdesheim) bot mit seinen Primanern Dr. Preising, der den Musikunterricht an dem von ihm geleiteten Gymnasium erteilt. Bei der von der Behörde genehmigten Methodenfreiheit kann jeder Musiklehrer sich die Methode (Eitz, Tonika-Do u. a.) wählen, welche er für die beste hält. Nach jeder Methode kann Gutes erreicht werden, wenn eine lebendige, begeisterte Persönlichkeit dahinter steht. Diese Tatsache war aus den Lehrproben der Volks-, Mittel- und höheren Schule in Wiesbaden klar zu ersehen. Soll der Schulchor seine Aufgaben erfüllen, so sind 3 (statt bisher 1 oder 2) wöchentliche Übungsstunden Voraussetzung. Neben vierstimmigen Liedern sind zu pflegen 1-, 2-, 3stimmige Gesänge, der Kanon, das Lied für Vorsänger und Chor. Unberücksichtigt bleibt das große Chorwerk, wie Messe und Oratorium. Atemtechnik und Stimmbildung in der Schule führte Direktor Dr. Moser-Berlin sehr anschaulich und humorvoll vor. Wenn das in den Richtlinien gesteckte, hohe Ziel bei den bisherigen, zum Teil unüberwindlichen Schwierigkeiten auch noch nicht erreicht werden konnte, so haben doch unsere Schulen im Vergleich zu den alten Verhältnissen sehr erfreuliche Fortschritte auf dem Wege deutscher Musikkultur gemacht. H. Oehlerking.

„Tempo! Tempo!"

Es ist bezeichnend, daß ein musikalischer Ausdruck zum Leitgedanken unserer gesamten Gegenwart wird. „Tempo! Tempo!" schallt es aus der Unrast der Großstädte über die Lande. „Tempo! Tempo!" hämmert die Hast der Werktagsarbeit unaufhörlich in die Seelen der Bevölkerung. Im Begriff des „Tempo" schuf die Amerikanisierung der Zeit den schroffsten Gegensatz zum faustischen Verweilen in der Schönheit des Augenblicks.

Das italienische Wort „Tempo" bedeutet in der Musik das vorgeschriebene Zeitmaß für die Schnelligkeit im Vortrag eines Tonstückes. In der Umgangssprache kennzeichnet „Tempo" die Lebhaftigkeit in der Ausführung einer Handlungsreihe, die beschleunigte Anpassungsfähigkeit an die Anforderungen des Tages. Im Gegensatz zur musikalischen Anwendung birgt der Begriff des Tempomäßigen stets eine mechanische Starre, eine maschinelle Einseitigkeit. Umgewandelt zu einem blutleeren Zeitgespenst, angetan mit dem nüchternen Gewand der Werktagsarbeit, kehrt das „Tempo" als Äußerung des Zeitcharakters in das Kunstleben zurück, um hier seinen kulturzersetzenden Einfluß auszuüben.

Und das „Tempo" beginnt den Ablauf des Musiklebens zu regulieren. Es versucht den Opernbesuchern einzureden, daß ein aktueller „Sketch", eine musikalische „Kurzoper" zeitentsprechender sei als eine lange Wagner-Oper. Es fordert für den Konzertsaal eine Verminderung der „langweiligen" Solisten-Konzerte, das Ende der „Virtuosen"-Periode, eine zeitgemäße Einstellung zur Romantik, eine Belebung des Konzertbildes durch den Yazz als musiksprachlichen Zeitausdruck. Es erwartet vom Komponisten eine Berücksichtigung der technischen Errungenschaften als Anregung zum musikalischen Schaffen und predigt jedem, der da hören will, das Evangelium der Maschine, seines eigenen, in Stahl und Eisen geschmiedeten Urbildes. Das „Tempo" stimmt das Hohelied der materialistischen Zweckmäßigkeit an in der Hoffnung, den Unterschied zwischen Brot und Steinen dank einer unermüdlichen Suggestivkraft nach und nach verwischen zu können.

Wo aber bleibt der Wertmaßstab für die Beurteilung eines Kunstwerkes, einer Kunstleistung? Soll sich die Kunst zum Sklaven des Zeitgeistes erniedrigen, oder soll sie herrschen über derartige Äußerungen zeitgebundener Unrast? Ist Kunst ein Wertbegriff für sich, oder bedarf sie erst außerkünstlerischer Zweckbetonung, um zu einem Wert gestempelt zu werden? Soll die materielle Äußerlichkeit über den Seelenreichtum künstlerischer Innerlichkeit triumphieren?

Darf der Dämon des Tempos in Wahrheit ungeſtört ſeine Schreckensherrſchaft im Bereich künſtleriſchen Lebens ausüben?

„Tempo! Tempo!" Unausgeſetzt ſchallt die aufdringliche Mahnung des Tages an unſer Ohr. Wir aber achten ihrer nicht. Wir, die wir in der Kunſt einen Weg aus den Niederungen des Alltags zu den blütenbeſäten Höhen unverwelkbarer Schönheiten ſuchen, verſchließen unſeren Blick gern und willig den zweifelhaften Augenblicksforderungen großſtädtiſcher Überkultur, um ihn zu weiten für alle in Wahrheit unvergänglichen Ewigkeitswerte echter künſtleriſcher Betätigung.

Muſikaliſcher Kulturſpiegel.

Preſſe-Umſchau: Tonfilm, Opernkriſe, Operette.

Wenn es ein Mittel gibt, um die muſikkulturelle Verwirrung unſerer Zeit auf einen Höhepunkt zu treiben, ſo iſt es unbedingt der Tonfilm, der bereits vor ſeinem Erſcheinen in Grund und Boden theoretiſiert wurde, ohne ſich erſt einmal in Praxis auswirken zu können. Eine Panik greift Platz und bemächtigt ſich in ſtändigem Anſteigen der muſikaliſchen Kulturbühne. Tonfilm, Oper, Operette, Revue kreiſen in buntem Durcheinander der Begriffe vorbei und ziehen in enger Subſtanzvermiſchung — „Querverbindungen" nennt man das mit einem aktuellen Schlagwort — über den Schauplatz.

„Die Oper iſt tot!" verkündet man. „Nein", widerſprechen die andern, „Toscanini mußte erſt kommen, um uns die Lebensfähigkeit der Oper vor Augen zu führen!" — „Aber die Operette iſt tot, iſt aus Mangel an zeitgemäßer Einſtellung zugrundegegangen. Was wir an Operetten beſitzen, iſt geſtriger Erſatz. Die Operette verlangt das Heute, verträgt ſogar das Morgen, aber ſtirbt am Geſtern, wie Max Steiner-Kaiſer in der „Deutſchen Bühne" ausführt mit dem Hinweis darauf, das in Deutſchland 150 Operettenbühnen geſchloſſen wurden und daß heute im ganzen Reich nur noch 15 Operettentheater zu finden ſind." — „Nein, auch die Operette iſt nicht tot', prophezeien weitſchauende Kulturkenner. „Sie wird ihre Auferſtehung in der Tonfilm-Operette feiern. So erbringt beiſpielsweiſe Julian Stein in der „Badiſchen Preſſe" (Karlsruhe) den Nachweis, daß man ſich in amerikaniſchen Produktionskreiſen völlig einig über die Verbindung von Operette und Tonfilm iſt als wirkungsvollſten und rentabelſten Entwicklungsweg des Tonfilms. Kein Revuetheater kann eine ähnliche Ausſtattungspracht bieten wie der Film. Und in Erkenntnis dieſer Tatſache haben bereits große amerikaniſche Revue- und Operettentheater ihr Enſemble aufgelöſt und ihre Unternehmungen auf den Tonfilm eingeſtellt." — „Und die immer noch beſtehende Opernkriſe?" — „Die Opernkriſe iſt eine Wirtſchaftskriſe!" ſchreibt Oskar Guttmann in der Königsberger Hartungſchen Zeitung, die ein zweiſeitiges Blatt einzig und allein dem Opernproblem widmet. „Zahlt weniger Gehälter! Laßt die Prominenten ziehen, wenn ſie unzufrieden ſind! Niemand hat das Recht, mehr als 1000 Mark Monatsgage zu beanſpruchen!" — „Nein, die Opernkriſe iſt eine Kunſtkriſe!" meldet ſich das Berliner „Tempo" zu Wort. „Sollen wir aus dem Toscanini-Gaſtſpiel keine Lehren ziehen? Da haben wir ein lebendiges Operninſtitut! Und warum? Weil die „Scala" wohl weniger, aber dafür um ſo beſſer vorbereitete Aufführungen bietet! Täglich gut Oper ſpielen iſt unmöglich! Berlins drei Opernhäuſer ſpielen täglich volle zehn Monate hindurch. Wäre das nicht eine geeignete Löſung, wenn Berlin wie die Scala nur acht Monate ſpielt und in der Woche nur 3—4 erſtklaſſige Vorſtellungen herausbringt?" — „Das Opernproblem iſt nur durch den Tonfilm zu löſen!" wiederholen rückſichtsloſe Neuerer. Da erhebt ſich eine gewichtige, beruhigende Stimme im „Reichsfilmblatt". Der Direktor der Berliner Staatsoper, Prof. Franz Ludwig Hörth, ergreift ſelbſt das Wort: „Soviel kann man wohl heute ſagen, daß der Tonfilm als reproduzierende Kunſt nie den lebenden Menſchen als ausübenden Künſtler erſetzen oder gar verdrängen kann. Der Tonfilm wird nur dazu beirtragen, beim Publikum die

Sehnsucht nach dem lebenden Künstler zu vertiefen, wenn er sein Schattenbild gehört hat."

Da verstummt der unruhig rauschende Blätterwald der deutschen Presse. Aber heimlich raunt es zwischen den Zeilen wieder und wieder: „Opernkrise . . .", „Operettenkrise . . .", „Tonfilmoperette . . .", „Operntonfilm . . .", „Filmoper . . .".

Der Yazz in Äußerungen unserer Zeitgenossen.

(Zusammengestellt von Dr. F. Stege.)

„Wenn heute in Kaffeehäusern grüne Saxophonjünglinge Lutherchoräle, die vielen von uns religiöse Gefühlswerte umschließen, mit zotigen Texten verjuxen, wenn sie uns Beethoven und Wagner mit Synkopen verzerren, bloß „pour brusquer le bourgeois", so sollte damit der Tatbestand groben Unfugs klar gegeben sein und das Publikum sich derlei energisch verbitten."

(Hans Joachim Moser.)

„Ich halte es für unmöglich, daß ein ernsthafter Künstler seinen Ideen durch diese gebrochenen Rhythmen Ausdruck zu verleihen wünschen kann. Wer Yazzmusik komponieren will, soll es tun, doch hüte er sich, die Meisterwerke zu verunglimpfen, die nichts mit Yazzmusik gemeinsam haben können, sondern denen man nur in andächtiger Sammlung lauschen soll."

(Bronislav Hubermann.)

„Ich fürchte keineswegs, daß der Yazz auch nur den geringsten Einfluß auf die wirklichen Meisterwerke der Tonkunst ausüben wird." (Jan Kubelik.)

„Yazzmusik ist Gebrauchsmusik, keine abendländische Musik. Die Aufführung von „Jonny spielt auf" halte ich für ein interessantes Einzelexperiment." (Clemens Krauß.)

„Yazz mußte kommen und dagegen ließ sich nichts tun. Er stellt die Reaktion zur Überfeinerung der Vorkriegsmusik dar. Auch der Tag wird kommen, an dem der Yazz ausstirbt. Man kann ihn nicht als Kunstform betrachten, wenngleich es einige Musiker gibt, die damit experimentieren und dem Ganzen einen künstlerischen Anstrich zu geben bemüht sind."

(Igor Strawinsky.)

„Yazz mag vielen von uns zur Unterhaltung dienen, hat aber nichts mit Kunst gemein. Die Menschheit suchte, auch in der Musik, nach Betäubung oder Rauschmitteln, und sie akzeptierte das erste Beste, was aus der Neuen Welt nach Europa importiert wurde."

(Maurice Ravel.)

„Die Yazzmusik tötet das letzte Fünkchen Liebe für wahre Musik bei den Zuhörern, das vielleicht noch in ihnen glühte." (Pietro Mascagni.)

„Sollte am Ende, von höherer Warte aus betrachtet, der Welterfolg der Yazzmusik eine gerechte Rache des mißhandelten Negertums am Übermut der Weißen bedeuten? Rache durch Rhythmus! Jedenfalls ein Novum in der Weltgeschichte. Franzosen und Engländer haben im Weltkriege Farbige gegen Weiße losgelassen. Bei dieser Gelegenheit haben sie den Glauben an die Göttergleichheit der Weißen verloren. Und nun erleben die Schwarzen auch noch den Sieg ihrer Musik! Die ganze Welt dreht sich nach ihrem Takt — müssen sie da nicht übermütig werden?" (Ernst von Wolzogen.)

Deutsch-französische Musikverständigung?

Die Pariser Zeitschrift „Le Ménestrel" widmet in Nr. 21 mehr als drei Seiten eines Leitartikels einem Vergleich zwischen deutschem und französischem Musikinteresse unter Aufzählung aller musikalischen Vorlesungen an deutschen Hochschulen und kommt zu dem Ergebnis: „In Frankreich kitzelt Musik die oberflächliche Neugierde einer beschränkten Gemeinde. In Deutschland durchdringt sie, in Vorschulen und Lyzeen gelehrt, in der Kirche gepflegt, bis zum Grunde die ganze Seele der Nation. Sie ist ein notwendiger und ursprünglicher Grundstoff

der „Kultur", die niemals mehr als durch diesen Charakterzug den Namen der Zivilisation verdient. Musik ist für die Deutschen nicht ein leichtfertiger Gegenstand der Belustigung, sie ist ein wesentlicher Bestandteil ihres mo alischen und nationalen Lebens... Die Stellung der Musik in den transrheinischen Universitäten ist Anzeichen eines ausgebreiteteren musikalischen Geschmacks als in Frankreich." Der Verfasser, der deutsche Musikberichterstatter Jean Chantavoine, gibt angesichts der „ärgerlichen Unwissenheit" der Franzosen seinen Landsleuten den Rat, durch Befolgung des deutschen Vorbildes den einstweiligen Abstand zwischen deutschem und französischem Musikinteresse nach Möglichkeit zu verringern.

So schmeichelhaft diese Äußerungen aus französischem Munde klingen, so wenig Bedeutung gewinnen sie andererseits für die praktische Verständigung zwischen beiden Völkern auf der Grundlage der „weltenversöhnenden" Tonsprache, wie Optimisten angesichts der berichteten Erfolge deutscher Musikaufführungen in Paris erhoffen. Und es dürfte noch zweifellos eine geraume Zeit verstreichen, ehe Schillers Worte in Beethovens musikalischer Nachdichtung „Alle Menschen werden Brüder" in unserem westlichen Nachbargebiet, namentlich im auch musikalisch feindlich gesinnten Elsaß auf fruchtbaren Boden fallen.

Buntes Allerlei.

Die „München-Augsburger Abendzeitung" veröffentlicht eine interessante Statistik über die Bühnenspielpläne unserer bedeutendsten Opernhäuser während der Saison 1927/28. Es ergibt sich, daß bei acht untersuchten Bühnen die ausländischen Werke an sechs Theatern bevorzugt werden. Die Vergleichszahlen lauten: München 87 (Deutsche) : 54 (Ausländer), Wien 72 : 75, Köln 24 : 29, Frankfurt 61 : 48, Dresden 38 : 40, Hamburg 50 : 49, Staatsoper Berlin 41 : 58, Städt. Oper Berlin 30 : 63!! Die Münchener Oper steht also in der Pflege deutscher Kunst an erster Stelle, während in Berlin die Ausländerei zu Hause ist. Mit Recht schreibt die „Abendzeitung": „Insbesondere in Berlin grassiert die Ausländerei in erschreckendem Maße, in der Reichshauptstadt also, die darin wahrhaftig nicht den Willen und die Fähigkeit zur Pflege der Kultur unseres Volkes beweist." — Ein treffliches satirisches Wort von Moszkowski: „In Deutschland hat man nur Erfolg, wenn man Ausländer oder verrückt oder tot ist; am besten hat man's als verrückter toter Ausländer."

Bekanntlich wird Wagners „Ring" in Berlin abwechselnd gekürzt und ungekürzt aufgeführt. Zu den erfolgten endlosen theoretischen Diskussionen hierüber in der Berliner Presse liefert die Praxis nunmehr einen bezeichnenden Beitrag, der von dem Unwert der durchgeführten Kürzungen genügend überzeugt. In Siegfried Akt I werden im Gespräch zwischen Wotan und Mime zwei von den drei Fragen gestrichen. Trotzdem sprechen Wotan und Mime in einer der letzten Aufführungen von „drei" Fragen, die zu stellen sind. Die geplanten „textlichen Veränderungen" (!!) wurden nicht gesungen, weil den Wotan ein Gast spielte. — Das sind wahrhaft unhaltbare Zustände, die wie eine Wagner-Parodie anmuten und den dringenden Wunsch nach einer Beseitigung dieser ungerechtfertigten Kürzungs-Experimente wachrufen.

Aus dem rheinisch-westfälischen Industriegebiet liegen sprechende Zahlen über die Höhe der geleisteten Unterstützungen für städtische Betriebe vor. Essen zahlt 1,7 Millionen, für das Orchester 400 000 Mk., Dortmund 1,7 Millionen, Düsseldorf für seine Bühnen 1,37 Millionen, für das Orchester 550 000 Mk., Oberhausen und Hamborn je 200 000 Mk., Orte ohne eigenes Theater, wie Bottrop, Gelsenkirchen-Buer, Mühlheim zahlen für Gastspiele 55 000—100 000 Mk. — So wertvoll diese Opferwilligkeit für die Pflege deutscher Musikkultur erscheint, so bedenklich gestaltet sich der Ausblick auf die Zukunftslage der deutschen Oper. Woher wird Hilfe kommen??

Da verschiedenlich in der Öffentlichkeit unzutreffende Nachrichten über die Lage der Klavier-

industrie verbreitet werden und von einem „Untergang des Klaviers" gesprochen wird, so haben die Fachverbände der Musikinstrumentenindustrie an die Herausgeber der deutschen Tagespresse ein Rundschreiben versandt. Durch zahlenmäßige Belege wird entgegen allen diesbezüglichen irrigen Behauptungen der Beweis geführt, daß das Klavier nach wie vor eine bevorzugte Stellung im deutschen Hause einnimmt. Das Schreiben gipfelt in der Bitte, literarische Beiträge abzulehnen, die in ihrer Tendenz darauf hinzielen, ein wertvolles deutsches Kulturgut, die Pflege der Hausmusik, zu ironisieren und als überlebt zu bezeichnen.

Eine Berliner Zeitung veranstaltete eine Rundfrage über das Problem der mechanischen Musik. Prof. Leo Kestenberg spricht von technischer Musik-Inflation, die alle traditionelle Musikwährung einzureißen drohe, er glaubt jedoch an ästhetische Eigengesetze der technischen Musik. Hugo Kaun bezweifelt eine Verdrängung wahrer Kunst durch mechanische Dinge. Ähnlich äußert sich Prof. E. N. von Reznicek. Prof. Schünemann nimmt einen Ausgleich künstlerischer Kräfte an. Was der Konzertsaal einbüße, gewinne die mechanische und Gebrauchsmusik. „Die Zukunft der Rundfunkmusik liegt in einer liebevollen Achtung der Vergangenheit", erklärt zum Schluß Cornelis Bronsgeest, Leiter der Opern-Abteilung des Berliner Rundfunk.

Scherzando.

Der „Grals-Kater". Während einer Parsifalvorstellung in Wien erschien der auf einer Bahre hereingetragene Amfortas gleichzeitig mit einem Kater, einem lebendigen natürlich, der lustig auf der Bühne umhersprang. In einem unbewachten Augenblick hatte er sein Mäusejagdrevier in das heilige Gebiet der Gralsburg verlegt. Ein Gralsritter mußte das Haustier der Oper mit dem Speer hinaustreiben. Der Anblick des vierbeinigen Gralsritters dürfte die Gralsstimmung der Zuhörer zweifellos stark beeinträchtigt haben.

Musikalische Grabschriften. Für einen Organisten in Wiesing: „Hier liegt Martin Krug, der Kinder, Weib und Orgel schlug." Für einen Sänger: „Hier ruht Johannes Hesserer, ein schlechter Tenorist, und lacht, daß er ein besserer nun dort im Himmel ist." Für einen Bälgetreter in Doberan (Mecklenburg): „Hier ruhet Peter Knust. Gott to Ehren hett he gepust, bet he sülwen den Pust beköhm un em Gott den Pust benöhm." — Während diese Inschriften tatsächlichen Ursprunges sind, mag folgendes sächsisches Marterl seine Entstehung einem geistvollen Witzbold verdankt haben: „Hier von dieser schdeilen Wand schdärzte ab ein Musigand. Oben dad er noch drombeeden, unten aber ging er fleeden."

Wilhelm Kienzl, der bekannte Komponist, war einmal zu der Generalprobe einer Oper eingeladen. Das Werk ist sehr lang, es passiert wenig. Kienzl, der allgemach ungeduldig wurde, sagte schließlich gähnend zu seinem Nebensitzer: „Furchtbar langweilig ist das, ob man sich da nicht drücken kann?" „Sie schon", erwiderte dieser, „aber ich muß dableiben; ich bin nämlich der Komponist." — Gottlob war der Zuschauerraum in das übliche Dunkel gehüllt.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Leben des Orest", große Oper in 5 Akten von Ernst Krenek (Stadttheater Leipzig).

„Die Erschaffung der Welt", Ballett von Darius Milhaud (Berlin und Leipzig).

Konzertwerke:

Wolfgang Fortner: „Die vier marianischen Antiphonen" für Alt und gem. Chor, 9 Soloinstr., Orgel und Orchester (Düsseldorf, GMD Hans Weisbach, Niederrh. Musikfest).

Hans Wedig: Kleine Sinfonie op. 5 (Berliner Staatsoper, unter Kleiber).

Lothar Windsperger: Requiem für Soli, Chor und Orchester (Düsseldorf, unter H. Weisbach).

Philipp Jarnach: Violinkonzert, Barthel: Konzert für Klavier und Orchester (Königsberg, unter H. Scherchen).

Arnold Schönberg: 6 Männerchöre a cappella (Wien).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Kranwit", eine Oper des deutschböhmischen Komponisten Theodor Veidl (Deutsches Theater, Prag).

„Neues vom Tage", Kom. Oper von Paul Hindemith (Berlin, unter Klemperer. Vgl. d. Berl. Musikbericht der vorl. Nummer).

„Der Fächer", Heitere Oper in 2 Akten von Ernst Kunz (Zürich, unter Max Conrad).

„George Dandin", Kammeroper von Hellmuth Gropps (Duisburg, unter Wilhelm Grümmer).

„Dianas Hochzeit", Kom. Oper von Paul Strüver (Duisburg, unter Leitung des Komponisten).

„Angelina", eine Bearbeitung von Rossinis „Cenerandola" durch Hugo Röhr (Hamburg, unter Eugen Pollak).

„Der Kuchentanz" von Erwin Dressel (Staatstheater Kassel, unter Wilhelm Franz Reuß).

„The Bride of Dionysos", Musikdrama von Donald F. Tovey (Edinburg). — Der Komponist, der seine musikalische Ausbildung hauptsächlich in Deutschland empfing und als Professor dem Musical Department der Universität Edinburg vorsteht, ist auch bei uns kein Unbekannter mehr, seit sich Fritz Busch mehrfach erfolgreich für seine Werke einsetzte. Die Kritik rühmt der Oper Melodik und geschickte Instrumentation in der Entwicklungslinie über Richard Wagner hinaus nach.

„Bobby", heiteres Singspiel von Ludwig Dreyfuß (Stadttheater Gießen).

„Don Giovanni", Oper von Felice Lattuada (Teatro San Carlo zu Neapel).

„Chirurgie", heitere Buffo-Oper in einem Akt von P. O. Ferrond (Stadttheater Straßburg).

„Liebesspiel", Lustspiel-Oper von Rosenberg (Aachen, unter Paul Pella).

„Phantastisches Tanzspiel", Musik von Roderich v. Mojsisovics (Graz).

Konzertwerke:

Richard Strauß: Gesänge des Orients op. 77 (Berliner Festspiele).

Karl Prestele: De profundis (130. Psalm), aufgeführt vom Lehrergesangverein München unter Knappertsbusch. Die Kritik rühmt den starken Ausdrucksreichtum des Werkes.

Mozart: Arie „Müßt ich durch tausend Drachen" (K. V. 435), nach Angaben aus dem Nachlaß ergänzt von Prof. Ernst Lewicki (Dresden, Mozartvereinsorchester).

Joseph Haas: „Ein Freiheitslied", weltliche Motette für Männerchor und Baritonsolo (Badisches Sängerbundesfest in Freiburg i. Br., Mannheimer Liedertafel unter Ulrich Herzog). Die Presse zollt dem Werk höchste Anerkennung.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

MÜNCHEN. Die Bayerische Tonkünstler-Woche, die sich heuer bereits zum fünften Male jährt, ist bereits ein Stück Münchener Musiktradition geworden. Ohne Zweifel ein Verdienst des um ihr Gelingen eifrig bemühten Münchener Tonkünstlervereins und der ganz persönlichen Initiative von Hermann W. v. Waltershausen, dessen Name bei diesem Anlaß als der des eigentlichen Inspirators wie Verwirklichers an erster Stelle zu nennen ist. Die Auswahl des Gebotenen war, in der Weiterverfolgung der schon bei den früheren Tonkünstler-Wochen geübten Grundsätze, von künstlerischer Großzügigkeit diktiert, die, da eine eigentliche „Münchener Schule" ja bereits der Musikgeschichte angehört, den verschiedenartigsten musikalischen Ausdruckswillen, Vertreter einer suchenden Jugend wie männlich gefestigter Reife, gleichermaßen zu Gehör gelangen ließ. Unter den zahlreichen Erst- und Uraufführungen blieb die Ausbeute solcher Schöpfungen, die sich den Konzertsaal in weiterem Umfang zu eigen machen werden, nicht gering. Pflicht der Pietät erschien es zunächst, im Rahmen dieser Woche zwei bayerische Tonsetzer zu ehren, die im Ablauf des vergangenen Jahres für immer von uns geschieden sind: Anton Beer-Walbrunn und Fritz Klepper. Letzterer ließ mit seiner Klaviersonate, einem klar gegliederten, im letzten Satze zu stolzer Ausdruckshöhe aufwachsenden Werke erneut erkennen, daß sein Hingang in der Tat einen Verlust bedeutet; ersterer griff mit seinen Shakespeare-Sonetten und deren monumentaler Einfachheit, vor allem mit dem fast tragisch berührenden „No longer mourn for me when J am dead" unmittelbar ans Herz. — Beginnen wir bei der Aufzählung des Gebotenen (denn eine eingehende kritische Würdigung, die zahlreiche Spalten füllen würde, verbietet der zur Verfügung stehende Raum), so war die

musikalische Lyrik diesmal zahlenmäßig wohl weniger stark vertreten als sonst. Karl Schäfers Gesänge für eine Frauenstimme (nach Texten von Kurt Heynicke) illustrieren das Dichterwort vorläufig noch mehr, als daß ihnen die Transformation desselben in ebenbürtigen musikalischen Gehalt gelänge. Weitaus überzeugender scheint mir diese wünschenswerte Vermählung zwischen poetischem Ausdruck und seiner kompositorischen Erfüllung in dem Zyklus „Im Garten" von Fritz Müller-Rehrmann gelungen, der sich als dichterischen Vorwurf Verse des ihm stammesverwandten Nürnberger Dichters Theowill Uebellacker erwählt hat. Mehr in den sicheren Bahnen der Konvention schreiten die gesanglich nicht unergiebigen Liedvertonungen der Pfitznerschülerin Margarete Hügel, während eine ausgesprochen lyrische Begabung, Gerhard Frommel, mit seinem Zyklus aus Stefan Georges „Der siebente Ring" bereits eigene Wege sucht; hier wächst, wenn nicht alles trügt, eine freilich noch nicht völlig zu sich selbst erwachte, aber verheißungsvolle Begabung voll lyrisch aufgelockerter innerer Erregbakeit! Wertvolle Gaben sollten auch auf dem Gebiete der a capella-Chorliteratur beschert werden, so von Armin Knab, der eine Reihe äußerst subtil gearbeiteter, allerdings auch bis an die Grenze des l'art pour l'art-Ideals gehender, archaisierender Stücke bot, die aus einer ähnlichen Quelle zu fließen scheinen wie (der Vergleich fiel mir unmittelbar beim Anhören ein!) Rudolf Borchardts Übertragung von Dantes Vita nuova — in mittelhochdeutscher Sprache. Beide werden den Kenner entzücken; die Allgemeinheit bleibt sonder eigentlichem Verhältnis. Auch die a capella-Chöre von Karl Kraft bedienen sich der alten Kirchentonarten; ihre Wirkung ist indes unmittelbarer, nicht so eng an ästhetizistische Ideale gebunden wie jene der Knabschen Schöpfungen. — Die Klavierliteratur war zunächst, in einer Belichtung vom radikal atonalen Standpunkt aus, mit der Sonatine von Max Gebhard zu Wort gekommen; hier bedingen die Kindswehen der Aharmonik, durch die der junge Komponist von heutzutage vielleicht gehen muß, eine Verkrampfung sondergleichen, die dem zügellosen Stürmer und Dränger selbst vielleicht noch mehr Qual bereitet als den durch gehäufte Kakophonien gepeinigten Ohren des geduldigen Hörers. Mit seiner Klavierpartie in cis moll erweist sich Karl Somborn als ein ehrlich ringender Problematiker, dessen grüblerische Art wohl zu fesseln imstande ist. Bedeutend in der Faktur, Proben einer außergewöhnlichen Begabung sind die drei Choralpräludien von Otto Crusius; Arbeiten, die nicht nur musikalische Potenz, sondern auch geistige Kraft und Klarheit ausstrahlen. Ganz großen Eindruck verdankte man der Toccata, Adagio und Fuge für Orgel von Gustav Geyerhaas, der vielleicht unter den Uraufführungen die nachhaltigste (innere) Wirkung beschieden war. Die wirklich großzügige Architektur dieses Werkes gemahnt, ohne daß unmittelbare Reminiszenzen beschweren würden, an die Ausdrucksmacht und Größe alter Orgelmeister. — Fritz Valentin entpuppte sich trotz der etwas verblüffenden Bezeichnung seiner „Solomusik Nr. 1 für Violine allein" (sollte hier am Ende Setzteufelchen einen seiner gern geübten Satanismen nicht haben verkneifen können?) als ein durchaus ehrlicher, temperamentvoll musizierender Komponist, der mit kekkem Mut sogar um die Gunst der Fuge ringt. Robert Rehan stellte seine bedeutende Begabung mit seiner Sonate für Violine und Klavier op. 7 erneut unter Beweis, nicht gleichermaßen überzeugen sollte Otto Straub (ebenfalls ein Pfitznerschüler) mit einem Stück gleicher Gattung, das nach schönen Anfangssätzen sich immer mehr ins Reich der Bizarrie und gesuchter Wirkung verliert. Das Werk eines Meisters, der die alten Formen nicht aus ästhetischer Laune, vielmehr aus innerer Notwendigkeit mit neuem Leben durchblutet: Walter Courvoisiers Suite für Solovioline. — Willkommene Bereicherung der Celloliteratur mag die reizvolle Suite für Violoncello u. Klavier in e moll op. 57 von August Reuß bedeuten; jeder der vier Sätze atmet einen ungemein feinen Stimmungscharakter, von denen das Pastorale von zartem weihnachtlichen Duft, die raschen Sätze von echt deutschem Humor und Drastik durchweht sind. Überhaupt war die Ausbeute auf kammermusikalischem Gebiet in dieser Tonkünstlerwoche von erfreulichem Ausmaß. Das A dur Streichquartett op. 50, von Joseph Haas, das ja schon mehrfach in München gespielt worden ist, hörte man gerne wieder; von neuen Schöpfungen bestach das sauber gearbeitete, wenngleich vielleicht etwas zu glatte Streichquartett in B dur von Erich Rhode durch seine ambitionslose ehrliche Musizierfreudigkeit. Bedeutender gab sich das einsätzige Streichquartett in d moll von Theodor Huber-Andernach. Einen Höhepunkt jedoch wußte Ernst Schiffmanns Klarinetten-Quintett in c moll zu erklimmen mit seinen plastischen Themen, seinem reichen melodischen Einfall, seinem wundervollen Fluß, nicht zum mindesten auch wegen der Reinheit und Tiefe der Empfindung, die hier, ungebrochen und unverkrampft, in wundervoller Unmittelbarkeit zum Ausdruck kommt. — Bei dem Orchesterkonzert des letzten Abends machte man die Bekanntschaft einer wirkungsvollen, mit vieler Hingabe gearbeiteten Orchesterballade von Richard Mors, deren etwas theatralische Pathetik freilich nicht jedermanns Geschmack ist, während sich das

Violinkonzert op. 17 von Wolfgang v. Bartels weitaus natürlicher gibt. Vortrefflich ist der Ausgleich zwischen Soloinstrument und Orchester gelungen, ausgesprochen musikantisches Temperament bekunden die raschen Sätze mit ihren leichten exotischen Spritzern und drastischem Humor, von schlichter Tiefe ist das klarlinige Largo mit seinem warmen Gesangsthema. Als Ausklang erlebte man die Uraufführung der „drei Intermezzi" für Orchester von Gerhart von Westermann, die, mit chevaleresker Gebärde hingesetzt, eine virtuose Orchesterbeherrschung, die auch vor dem Klangexperiment nicht zurückscheut, sowie eine leidenschaftliche Neigung zu energetischer Musik verraten, deren Wirkung in tadellosem Instrumentierungshabitus mehr nach außen denn nach innen drängt. Berlioz war wohl jener welterobernde Alexander, aus dessen Erbe Westermann dies musikalische Diadochentum zugefallen ist, das er mit sehr viel Geschmack und Können und auch neueren Einflüssen (Stravinsky!) nicht unzugänglich verwaltet.

Um die Ausführung machten sich das Orchester der Deutschen Stunde in Bayern unter Leitung des tüchtigen Hr. A. Winter, der Madrigalchor der Matthäuskirche unter August Oehl, das Münchener, sowie das Nürnberger Streichqartett, die Pianisten Schmid-Lindner, Grundeis, Dorfmüller, Potansky und Ernestine Forster, der Cellist J. Disclez, die Geigerinnen von Voigtländer und Bischoff, Jani Szanto (Violine), Emanuel Gatscher (Orgel), sowie als Vertreter des Gesanges Irma Drummer, Rita Bergas, Margarita Delius, Käte Lange-Schubert und Richard Schmid mit Gelingen verdient.

Dr. Wilhelm Zentner.

ZWICKAU i. S. 2. Schumannfest der Rob. Schumann-Gesellschaft zu Zwickau i. Sa. Nach siebenjähriger, durch Zeiten der Not, der Inflation und schwerer Wirtschaftskrisen bedingter Pause folgte der ersten großen musikfestlichen Veranstaltung der Schumann-Gesellschaft im Jahre 1922 das ursprünglich für 11. und 12. Mai geplante, dann aber der sächsischen Landtagswahl wegen auf 1. und 2. Juni verlegte, fast ausschließlich der Kunst des „größten Sohnes der Stadt Zwickau" gewidmete 2. Fest. Diese Verschiebung mochte durch das zeitliche Zusammenfallen mit anderen Musikfesten (Brahms, Händel) Ursache eines weniger zahlreichen auswärtigen Besuches geworden sein. Bedauerlicherweise war auch die Teilnahme der Zwickauer Bewohnerschaft wieder einmal nicht voll ihrer Verpflichtung entsprechend. So war der allerdings sehr viel Menschen fassende große Saal der „Neuen Welt" nicht so gefüllt, daß von vornherein eine wirkliche „Feststimmung" sich einstellen konnte. Erfreulicherweise hatte man dem deutschen Künstler Rob. Schumann zu Ehren fast ausschließlich nur deutschblütige Mitwirkende und Solisten, ohne rassenfremden Einschlag, angeworben, gewiß eine seltene Ausnahme und eine — Leistung.

Eine gewisse, nicht wegzuleugnende Gleichartigkeit und Gleichfarbigkeit der Schumann'schen Romantik in melodischer, harmonischer, rhythmischer, formeller, instrumentaler Hinsicht macht es nicht leicht, das Programm eines solchen zweitägigen Musikfestes so zu gestalten, daß Wechsel und Steigerung das Interesse der Hörerschaft bis zum Schlusse frisch erhalten. In geschickter Auswahl hatte man für das von Musikdirektor J. Schanze prachtvoll vorbereitete und überlegen wirkungssicher geleitete Chorkonzert weniger bekannte kleinere Vokalwerke mit Orchester gewählt: dem von Schumann selbst besonders geliebten, schön gestalteten weihevollen „Nachtlied" op. 108 folgte, durch drei von Edith Schmidt, Leipzig, unter großem Beifall gesungene, von Schanze gewählt fein instrumentierte Mignon-Lieder eingeleitet, das ergreifende, zart getönte „Requiem für Mignon" op. 98, in dem „die bildende Kraft lebt, das Schönste und Höchste hinauf über die Sterne des Lebens zu tragen". Die selten noch zu hörenden Chor-Balladen op. 140 „Vom Pagen und der Königstochter" (Dichtung von E. Geibel) rechtfertigen vor allem in Nr. 2 und 4 (Szene der Wassergeister) die begeisterten Worte H. Kretzschmar's über das an Einzelschönheiten reiche, im ganzen aber doch etwas abgeblaßte Werk, das durch den stimmlich vorzüglich disziplinierten Festchor (verstärkter a capella- und Lehrergesangverein) und eine ganze Schar Solisten — darunter vor allem die „Erzählerin" der kurz vor der Aufführung eingesprungenen trefflichen Altistin Meyer-Fischer aus Plauen i. V. — eine prächtige Wiedergabe erfuhr, die Schanze spontane Huldigungen einbrachte. Den Höhepunkt des ersten Festabends aber bedeutete die glänzende Wiedergabe der von H. Pfitzner aus Schumann's op. 61,91 und 114 zu einem Zyklus verbundenen acht 3—8stimmigen Frauenchöre, deren originale Klavierbegleitung Pfitzner in eine ganz wundervolle Instrumentierung umgegossen hat; die Wirkung des Ganzen war die einer ganz neuen schönen Tonschöpfung!

Im Kammerkonzert stand die reife abgeklärte Gesangskunst von Eugenie Burkhardt, Dresden, im Mittelpunkt, wenngleich die letzte tiefste, keuschste Innerlichkeit in „Frauenliebe und -Leben" — im Klavierpart von Paul Kröhne vollendet gestaltet —, das aus innerstem Erfühlen, aus selbst mit erschütterter Seele Erlebtem Herausströmende fehlte.

Der etwas improvisatorische Vortrag der großen d-moll-Violinsonate durch Professor Max

Strub, Berlin und Fritz Malata, Frankfurt weckte unwillkürliche Erinnerungen an die ideal vollendete frühere Wiedergabe dieses Werkes in Zwickau durch das so früh durch den Tod getrennte Künstlerpaar Bosch-Möckel. Größten Erfolg hatten Malata mit der Gestaltung der großen C-dur-Fantasie op. 17 (mit der von Clara Sch. in ihrer Breitkopf und Härtel'schen Gesamtausgabe unterdrückten Widmung „An Franz Liszt"), und — im Orchesterkonzert — Prof. Strub mit der virtuos gemeisterten „Gelegenheits"-Fantasie op. 131 für Violine und Orchester. Den Gipfelpunkt des ganzen Festes brachte das 3. (Orchester)-Konzert mit der vom städtischen Kapellmeister W. Schmidt besonders im Adagio und Finale sehr warm, ausdrucksvoll und wirkungssicher herausgebrachten, auswendig dirigierten C-dur-Sinfonie, und dem mit der seinem ganzen Musikernaturell so recht „liegenden" Sinfonie in d-moll auftretenden „Gastdirigenten" Prof. Dr. P. Raabe, Aachen; wie der Phönix stieg das Werk aus der Asche empor. Da herrschte die rechte Feststimmung im Saal, und immer wieder mußte Dr. Raabe und das ausgezeichnete Festorchester (Zwickauer Stadtkapelle verstärkt durch Leipziger Gewandhausmusiker) den Dank der begeisterten Festgemeinde entgegennehmen. — Innerhalb der beiden Festtage fanden neben der Hauptversammlung der Schumann-Gesellschaft Führungen durch das wundervolle, von seinem Direktor M. Kreisig gegründete und bewundernswert ausgebaute, einzig dastehende Schumann-Museum statt, den ganzen weiten Schumann, jenem so unendlich verdienten Mann, dem die Schumannstadt Zwickau niemals Dankes genug abtragen kann!

Paul Gerhardt.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

3. Mai. Max Reger: Fantasie und Fuge über B—A—C—H. — Ernst Friedrich Richter: Kyrie aus der Missa in D für 2 Chöre. — Joh. Brahms: „Warum ist das Licht", Motette f. gem. Chor.

10. Mai. Max Reger: Orgelsonate d moll. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette f. zwei Chöre.

17. Mai. Joh. Seb. Bach: Toccata und Fuge F dur. — Sethus Calvisius: 150. Psalm für drei Chöre. — Joh Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Motette für zwei Chöre.

25. Mai. Joh. Seb. Bach: Fantasie und Fuge g moll. — Dietrich Buxtehude: Missa brevis (5st.).

BARMEN. Die Konzertgesellschaft (Leiter: Frz. v. Hoeßlin) brachte bekannte Werke der Chorliteratur erfolgreich zur Aufführung: Haydns Jahreszeiten; Verdis Requiem (mit dem Elberfelder Chor!); Bachs h moll-Messe. Die 4. dieswinterliche Veranstaltung war ein lustiger Karnevalsabend mit Werken von H. Berlioz (Ouverture „Carneval romain"), R. Strauß (Till Eulenspiegels lustige Streiche), M. Reger (Eine Ballett-Suite für Orchester, Opus 130), J. Strauß (G'schichten aus dem Wiener Wald), Paul Hindemiths Kammermusik Nr. 5, Bratschenkonzert (Opus 36,4), von ihm selbst virtuos gespielt, verläßt ganz den Boden tonaler Musik und natürlicher Melodik; blieb den meisten Zuhörern unverständlich und wäre besser nicht aufgeführt worden. Reichen, wohlverdienten Beifall erntete der bekannte Meister atonaler Musik solistisch mit der Wiedergabe des Konzertes für Viola d'amour von Antonio Vivaldi.

Das 3. Sinfoniekonzert bescherte eine Uraufführung von H. W. von Waltershausen: Opus 24 Orchesterpartita über drei Kirchenlieder. Die über den Choral „Vater Unser im Himmelreich" im reichen Kontrapunkt geschriebene Tripelfuge konnte innerlich nicht recht erwärmen; tiefere Wirkung erreichte das Lied „Herr, wie du willst", während die Variationen über „Eine feste Burg" Höhepunkte vermissen ließen. Rieke Queling war H. Pfitzners sehr schwierigem Violinkonzert eine treffliche Ausdeuterin. Eine großzügige Wiedergabe erfuhr G. Mahlers poesievolle D dur-Sinfonie. Frisch und lebendig spielte in einem anderen Sinfoniekonzert Hedwig Faßbender-München das 2. Violinkonzert von S. Bach. Kaminskis seelenvolles Werk für Streichorchester erklang in edler Abrundung und hinterließ tiefste Eindrücke.

Das Dresdener Streichquartett bewunderten wir in Beethovens cis moll-Streichquartett (Opus 131), einem Schubert'schen Streichquartett und in Paul Hindemiths erfindungsreichen, noch nicht vom Geist des Atonalen erfaßten f moll-Streichquartett. Viel gefeiert wurde Elly Ney an einem Schubert-Abend (Wanderer-Phantasie, D dur-Sonate, Impromptu in B dur und f moll). Hugo Isenberg (Lehrer auf dem Siewert-Konservatorium) wußte sich an dem 98. Musikabend des genannten Konservatoriums mit der gehaltvollen Klaviermusik Georg Schumanns (u. a. g moll-Ballade Opus 65) trefflich abzufinden.

Erna von Hoeßlin hatte mit einem Liederabend starken Erfolg. Elisabeth Potz führte mit ihrem trefflich geschulten Madrigalchor Perlen alter Kammermusik musterhaft auf; dazu steuerte in gleicher Vollendung Adelheid La Roche erlesene Barock-Arien und Rokoko-Lieder bei. Der Bach-Verein (Leiter: G. Grote) bemühte sich nicht ohne Erfolg um Motetten von Palestrina, H. Schütz und Anton Bruckner. H. Oehlerking.

BRESLAU. Das seit der Landesorchesterkrise vor etwa zweieinhalb Jahren bedenklich ins Schlingern geratene Breslauer Musikschaffen scheint nicht zur Ruhe kommen zu sollen. Die personale Übersteigerung gewisser Machtpositionen, vor allem im Bereich der Opernintendanz, und der eng damit zusammenhängende Mangel einer sachlichen Ökonomie der in Frage kommenden Kräfte lassen die gegenwärtigen Breslauer Musikverhältnisse geradezu als ein Schulbeispiel dafür erscheinen, wie ein vielseitiger und keineswegs schlecht dotierter Kulturapparat nicht spielen soll. Immerhin wäre jetzt die Möglichkeit gegeben einmal ganze Arbeit zu machen und eine dauerhafte Organisationsgrundlage und bekömmliche Arbeitssphäre zu schaffen. Prof. Max Schneider ist nach Halle übergesiedelt und der Opernintendant Turnau geht in dem Augenblick nach Frankfurt a. M., wo er infolge einer erheblichen Nachschußforderung an die Stadt den künstlerischen Mißerfolg seiner Theaterleitung nicht mehr mit angeblichen Sparmaßnahmen bemänteln kann. Den einzigen, den Breslau aus stärksten sachlichen Gründen hätte halten müssen, den musikalischen Oberleiter der Oper, Richard Lert, entläßt man aus einem bestehenden Vertrage an die Berliner Staatsoper! So ist es wohl zu verstehen, daß nicht nur den Kritiker, sondern auch den musikalischen Lokalpatrioten eine gewisse Resignation gegenüber der weiteren Entwicklung der Dinge ankommt. Es fehlt in Breslau an wahrhaft repräsentativen Persönlichkeiten mit der nötigen Vertrauensbasis in Gesellschaft, Bürgerschaft und Fachkreisen, die es mit Aussicht auf Erfolg unternehmen könnten, die immerhin starken Aktivposten des einheimischen Musiklebens zu einem leistungsfähigen Ganzen zusammenzuschweißen. Die von den zur Führung berufenen Instituten ausgehende Unruhe wird am besten durch die Tatsache gekennzeichnet, daß die wenigen Abonnementskonzerte der „Schlesischen Philharmonie" — abgesehen von den volkstümlichen unter Behr — sich bisher unter zwei ständigen Dirigenten, Dohrn und Lert, abspielten und obendrein zwei Gäste am Pult sahen, von denen Klemperer in dem konstruiert-eisigen Vortrag von Bachs D dur-Suite versagte und Hausegger mit der „Romantischen" Bruckners einen starken Erfolg hatte. Lert wußte in hochpoetischer Weise mit den Sinfonien in h moll und C dur für Schubert zu werben, Dohrn nicht ganz so glücklich mit der Es dur-Messe. Ein Triumph für die beiden Breslauer Dirigenten war Beethovens G dur-Konzert mit Dohrns eminenter pianistischer Kunst und Lerts außergewöhnlicher Orchesterinterpretation. An Neuheiten brachten Lert Mahlers Lied von der Erde, Dohrn Busonis Violinkonzert op. 35a, dessen Blutleere auch der heroische Gleichstrom Kulenkampffs nicht beseitigen konnte, Tochs „Phantastische Nachtmusik", die in ihrer stilistisch unsicheren Haltung einen verschwommenen Eindruck hinterließ, und Prokofieffs ansprechende plastische Suite aus „Die Liebe zu den drei Orangen". Die Singakademie (Dohrn) wartete mit Verdis „Requiem" und Bachs h moll-Messe auf. Die Oper zeigte im Rahmen eines etwas gekrampften Repertoires recht unterschiedliche Leistungen. Die überaus verheißungsvolle Neuherrichtung der „Zauberflöte" unter Lert, die auf Breslau vor allem musikalisch sensationell wirkte, blieb im weiteren Verlauf unerreicht. Musikalisch näherte sich ihr lediglich „Don Giovanni", „Tristan" und R. Strauß' Neuheit „Die ägyptische Helena", ein Werk, das trotz der glänzenden Technik seines Meisters durch allzu häufige Eigenzitate und ein verschwommenes Textbuch an Bedeutung einbüßt. Mit „Rheingold" und „Walküre" führte die Neuinszenierung (Dr. Graf, H. Wildermann), in stark konstruierte, z. T. griechisch wirkende, jedenfalls wagnerfremde Gefilde. In „Fürst Igor" von Borodin wurde uns, allerdings mehr kompakt als stilgemäß, eines der wenigen Standwerke der russischen nationalen Oper vermittelt. Eine Schubert-Gedenkfeier im Stadttheater mit Max Friedlaender als Redner verpuffte an unzulänglicher Aufmachung. In jedem Falle winkt den neuen leitenden Persönlichkeiten eine arbeitsreiche aber keineswegs undankbare Aufgabe, da der deutsche Osten nicht nur den Drang sondern in steigendem Maße auch die Fähigkeit bezeugt, eigene und eigenartige Kulturarbeit zu leisten, sofern er die richtigen Führer findet. Dr. Hermann Matzke.

DÜSSELDORF. Auch hier fand das Jubiläum von Bachs „Matthäuspassion" eine große, ja festliche Resonanz. Generalmusikdirektor Hans Weisbach, der von Geistes und Bluts wegen zu der intuitiven Kunst des Thomaskantors ein sehr inniges Verhältnis hat, ließ es sich nicht nehmen, die jubilierende Passion, die „Kunst der Fuge" in der Graeferschen Realisierung und die seit vielen, unverantwortlich vielen Jahren hier nicht mehr aufgeführte „h-moll-Messe" in kurzen Abständen hintereinander herauszubringen in einer Form geschlossenster und vokalisch hochwertiger Deutung, wie

das nur im Besitz technisch und musikalisch kultivierter Schulung dem Städtischen Musikverein möglich war, eine Situation, die er wieder Weisbachs hervorragender Erziehungsarbeit verdankt. Qualität verbürgende Solisten standen in Anni Quistorp, Inga Torshoff, L. van Tulder, Hans Nissen, Karl Erb, Mia Peltenburg, T. Denys zur Seite.

Ansonsten gab es wieder allerlei an musikalischen Neuheiten, wie denn Weisbach die Moderne nicht vernachlässigt, wenn auch fruchtlos Experimentierendes weniger in Frage kommt. Aus der Taufe hob er ein „Orchesterwerk über ein Thema von Mozart" von Aodlf Busch, Weisbach selbst zugeeignet. Busch verleugnet wie in seiner Sinfonie auch hier artnahe Beziehungen zu Brahms und Reger nicht. Er steht durchaus auf dem Boden der Tradition, die er persönlich zu formen sucht. In diesem Opus reizt ihn das von leichtem, serenadenhaftem Humor umspielte Thema. Von dessen rhythmischen und motivischen Elementen läßt er seine Formfantasie anregen, daß eine Reihe gegensätzlich charakteristischer Gebilde sich ergeben, die dem originalen Themenbesitz nie allzu weit entfliehen und durch klare Struktur und bildnerische Gewandtheit für sich einnehmen. Weisbach ließ den Neuling blitzblank unter großem Erfolg erstes Leben gewinnen.

Auch das letzte Sinfoniekonzert brachte verschiedene Neuheiten. Von den ursprünglich vorgesehenen Düsseldorfern blieb nur Werner Karthaus mit Orchestervariationen über den Bachschen Choral „Wachet auf, ruft uns die Stimme" übrig. Es handelt sich um ein ernstgewolltes, nur in einzelnen Teilen gelungenes Werk von vermittelnder Stilhaltung, dem noch die Bewältigung der mancherlei, motivisch aus dem Thema abgeleiteten Neubildungen unter sammelnden Gesichtspunkten vorenthalten bleibt. Jedenfalls hat der junge Künstler etwas zu sagen. Sein Musenkind fand freundliche Aufnahme. Ungleich gekonnter trat unter den technisch ungemein klar formenden Händen von Dr. Hering das „Klavierkonzert" von Hermann Wunsch heraus, wennschon auch seine zwiespältige Gesinnung und die Unentschlossenheit, zwischen den Stilforderungen des Gestern und Heute sich rein zu entscheiden, die restlose Zustimmung schwer macht. Es fesselt aber durch seine knappe und saubere Diktion und die sorgsam ausgewogenen Musizierbeziehungen vom sparsam gehaltenen Orchesterpart zum konzertierfreudigen Klaviersatz. Eine sehr begabte Arbeit bedeutet das ebenfalls als Erstaufführung gebotene „Konzert für zwei Violinen mit Orchester in a moll op. 5" des jungen, vielgenannten Müncheners Karl Marx. Seine Tonsprache arbeitet vorwiegend mit linearen Prinzipien, doch nicht radikal atonalisierten. In reichen kanonischen Bildungen wird die motorisch bewegte, vielfach in schlicht diatonischen Folgen sich abwickelnde Thematik behandelt. Ein Stück von echtem und unverstelltem Musiziergeist. Im Grunde auch eine Mittlerstellung einnehmend. Manchmal erinnern die sich vielfach kreuzenden und mit dem Orchester pomphaft verbundenen Linien der beiden Sologeigen an madrigale oder psalmodierende Melodik. An blutvollen Steigerungen mangelt es nicht, doch auch nicht an straffungsbedürftigen Breiten. Jedenfalls stellt das von den beiden Konzertmeistern R. Rholfs-Zoll und E. Sachse famos gespielte Werk einen bedeutenden Beitrag dieser Literatur dar.

Aus dem übrigen, auch wie anderwärts unter der wirtschaftlichen Depression leidenden lokalen Musizieren verdient das Collegium musicum Dr. Fröhlichs, der um „Mozart als Erzieher" in Wort und Ton seine didaktischen Kreise zieht, genannt zu werden, ebenfalls fand ein Motettenabend des Bachvereins unter der unermüdlichen Leitung von Dr. Neyses ein günstiges Echo. E. Suter.

ELBERFELD. Im 4. Abonnementskonzert spielte Prof. Flesch-Berlin in vornehmer Abgeklärtheit Mozarts wundervolles A dur-Violinkonzert, das Orchester hingebungsvoll Brahms' 3. Sinfonie in F dur; der Chor sang mit vertieftem Ausdruck Brahms Nänie. Das letzte Konzert brachte die große Messe von Walter Braunfels. Die in diesem bedeutsamen Werk vorkommenden Schwierigkeiten wurden größtenteils überwunden. Klangschön und beseelt erklangen die Solopartien durch Klara Wirz-Wyß (Sopran), Rosette Anday (Alt), Vencur Singer (Tenor) und Hermann Schey (Baß). Nachhaltige Wirkung hinterließ die Aufführung des Händelschen Königsoratoriums „Saul" seitens des Oratorienvereins Barmen-Elberfeld (Dirigent H. Inderau).

Poetisch fein spielte Ductha von Hakrid-München Mozarts e moll-Klavierkonzert. Des Meisters Jupiter-Sinfonie erblühte unter Leitung von Franz v. Hoeßlin in voller Schönheit. Trefflich wiederzugeben verstand das Wuppertaler Streichquartett die Grundstimmung der Streichquartette von Dittersdorf (A dur), Haydn (Op. 76, 4) und Mozart (F dur). Als glänzenden Virtuosen lernten wir Wladimir Horowitz in Sachen von Scarlatti, Brahms, Chopin, Debussy und Ravel kennen. Zu den besten Hoffnungen berechtigt die jugendliche Pianistin Ilse Josten, die in Kompositionen von Bach, Beethoven, Schumann und Chopin Proben reifer Technik gab. Gute Literatur für zwei Klaviere (u. a. Mozarts D dur-Sonate) hatten Gertrud Stommel und F. Meister auf das Pro-

gramm geſetzt und ließen an feinfühliger Ausführung nichts zu wünſchen übrig. J. Urlus konnte für die etwas verblaßten Lieder des Mönches Eliland, vertont von K. Stieler, nicht ſonderlich mehr erwärmen, um ſo mehr für die dramatiſches Leben atmenden Lieder eines fahrenden Geſellen von G. Mahler. Mit Beifall überſchüttet wurde Richard Tauber, der ſeine glänzenden Stimmittel in Geſängen von Mozart, Méhul, Bizet, Tſchaikowski und Piccini bewundern ließ. Anläßlich ihres fünfjährigen Beſtehens veranſtaltete die von Erich von Baur tatkräftig und feinſinnig geleitete Kurrende ein Feſtkonzert, auf welchem Bachs Motette „Singet dem Herrn ein neues Lied", die Choräle „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern", „Wachet auf ruft uns die Stimme" u. a. vollendet ſchön zum Vortrag gelangten. Die Vorträge des Lehrergeſangvereins (Chorleiter F. von Hoeßlin) zeigten, mit welcher Hingabe und mit welchem großen Erfolg er das deutſche und ausländiſche Volkslied pflegt. Der Opernſpielplan der vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld bietet reiche Abwechſlung. Neu einſtudiert wurden: Orpheus und Euridike (Gluck), Elektra (Strauß), Mignon (Thomas), Traviata (Verdi); Lohengrin, Triſtan und Iſolde (als beſondere Feſtaufführung mit auswärtigen Künſtlern), Parſifal (mit hervorragenden Leiſtungen eigener Kräfte: J. Sattler (Parſifal), W. Hagner (Gurnemanz), J. Draht (Amfortas), H. Tometzek (Klingsor); Chor, von M. Rühl eingeübt). Dauernd auf der Bühne hielten ſich: Das Märchen vom Sultan (Rimsky-Korſſakow), André Chénier (Giordano); Fatme, komiſche Oper von Flotow, deren muſikaliſche Feinheiten Kapellmeiſter F. Mechlenburg, Maria Holzapfel in der Hauptrolle und H. Tometzek als Kalif ins rechte Licht zu rücken verſtanden. Nur wenige Aufführungen erlebten die drei Einakter von E. Krenek: Der Diktator, Das geheime Königreich, Schwergewicht, die nicht textlich und muſikaliſch den Tiefſtand des Jonny erreichen; am wenigſten drängen ſich die unerträglichen Diſſonanzen im Märchen „Geheimes Königreich" vor.

H. Oehlerking.

ERFURT. Recht wirkungsvoll war die Aufführung der ſchönen II. Sinfonie von Rich. Wetz. Die beiden Chorkonzerte, die das Verdiſche Requiem und die Matthäuspaſſion brachten, bedeuteten Höhepunkte im Muſikleben.

Durch den ſtarken Ausbau der in ſtädtiſcher Obhut ſtehenden Abende der Konzertvereinigung wurde die Tätigkeit anderer Konzertorgane etwas zurückgeſchraubt. Trotzdem entwickelte ſich unter der Leitung ſeines rührigen Dirigenten Prof. Wilh. Rinkens der „Erfurter Männergeſangverein" in merkbar aufſteigender Linie. Die Volkshochſchule veranſtaltete eine Reihe vielbeſuchter gemeinnütziger Konzerte unter der künſtleriſchen Leitung Walter Hansmanns. Unter den A cappella-Chören behielt der „Dr. Engelbrechtſche Madrigalchor" die erſte Stelle. Bemerkenswerte Soliſtenabende: Cläre v. Conta und Paul Lohmann (Schubertlieder; gewähltes Programm; kultivierter Geſangsvortrag!), Reinhold Gerhardt (Schubert: „Die ſchöne Müllerin"); Walter Hansmann (Violine), Oskar Springfeld, Horſt Gebhardi, Gertrud Lehmann (Klavier). Außer einem Zyklus von auswärtigen ‚großen' Streichquartetten (Buſch, Roſé, Klingler, Böhmen und Dresdener) trat das Erfurter „Klingequartett" an die Öffentlichkeit und ſetzte ſich erfolgreich für Kammermuſik von Th. Blumer und W. Rinkens ein.

Die Opernbühne arbeitete im Zeichen des ſehr rührigen und tatkräftigen neuen Intendanten Herbert Maiſch. Ihm und dem umſichtigen Opernſpielleiter Theo Dörich bleiben beachtenswerte Aufführungen von Hoffmanns Erzählungen, Satuala (Reznicek), Turandot (Puccini), Xerxes, Cardillac, Parſifal zu verdanken. Hierüber im nächſten Bericht Genaueres.

Dr. Becker.

FREIBERG i. Sa. Das hieſige ehemalige Stadtorcheſter, das als ſeinen neuen Dirigenten Erich Rieſe verpflichtet hat, veranſtaltet in dieſer Saiſon wieder vier Philharmoniſche Konzerte, von denen das erſte dem Andenken Schuberts gewidmet war. Es gelangten die Unvollendete und die C dur-Symphonie in hochanerkennenswerter Form zur Aufführung. Als Soliſtin bot Eugenie Burkhardt von der Staatsoper Dresden Lieder mit Klavierbegleitung. — Im Rahmen der Volkshochſchulmuſikveranſtaltungen ſtellte ſich das „Neue Dresdener Trio" (Paul Aron — Francis Koene — Karl Heſſe) vor und brachte Werke von Beethoven, Maurice Ravel und Schubert zum Vortrag. — Sehr vorteilhaft führte ſich in Freiberg Anna Louiſe von Rochow, eine begabte Sängerin, durch einen eigenen Abend ein. — In der erſten muſikaliſchen Morgenfeier des Stadttheaters erfreute die einheimiſche Kammermuſikvereinigung: Graumnitz — Backhaus — Trinks mit Beethovens Geiſtertrio op. 70 ſowie mit Schuberts Trio in B dur op. 99, während die mitwirkende Kammerſängerin Charlotte Viereck-Dresden Schubertlieder zu Gehör brachte. — Künſtleriſch erfolgreiche Kirchenkonzerte veranſtalteten die Kantoren Eger (Dom), Paul (St. Nicolai) und Steinberger (St. Petri).

Walter Fickert.

HAGEN. Mit Befriedigung kann man auf den Hagener Konzertwinter zurückblicken. GMD Richter, der vor Jahren ein schweres Erbe antrat, ist innerlich immer mehr in seine Aufgabe hineingewachsen. Das zeigte klar und deutlich die Wiedergabe der 9. Sinfonie von Beethoven, die wir schon einmal von ihm zum Schluß des vorigen Konzertwinters hörten. Die Aufführung war gereifter und viel plastischer durchgeführt. Im diesjährigen Programm herrschten unsere Klassiker vor. Dem Andenken Schuberts waren zwei Abende gewidmet. Elly Ney spielte vor einer dankbaren Zuhörerschaft Schubertsche Werke, und zu Karfreitag hörten wir neben der h moll-Sinfonie die Messe VI in Es dur und das weniger bekannte, aber darum nicht minder schöne Tantum ergo. Beides erklang in Hagen zum ersten Male (!). Leider war dieses Programm bei all seiner Schönheit zu lang. Neben diesen beiden Erstaufführungen für Hagen gab es noch zehn weitere. Darunter zweimal Händel (Balletsuite aus „Alcina“ und Trauerhymne), Bach mit zwei Choralvorspielen in der Instrumentation von Schönberg und Beethovens Konzert in C dur für Klavier, Geige und Cello. Der Rest verteilt sich auf Keußler (Sinfonie in C dur), Wetzler (Visionen), Ravel (Daphnis und Chloe), Sekles (Der Dybuk), Toch (Komödie für Orchester) und Marx (Romantisches Klavierkonzert). Siegls Uraufführung „Festmusik für Orchester“ fand ungeteilten Beifall. Die Kammerkonzerte litten trotz ihres hohen kulturellen Standes unter einem schlechten Besuche. Selbst das Wendling-Quartett und das Pozniak-Trio vermochten nicht den Saal zu füllen. Lediglich der junge Hagener Konzertmeister Fernando Caruana hatte ein volles Haus. Er bestritt den Abend mit fünf Mozartschen Violinsonaten, die er mit tiefem Empfinden zu Gehör brachte. H. M. Gärtner.

JENA. Der diesjährige Konzertwinter wurde durch eine gut vorbereitete Aufführung von Händels „Salomo“ durch den Jenaer Volkschor (Leiter: Paul Patzer) eingeleitet. Der Volkschor, der mehrere Arbeiterchöre in sich vereinigt, hat sich unter Patzers Leitung zu einem recht leistungsfähigen Chor entwickelt, der derartigen Aufgaben voll gewachsen ist. Den orchestralen Teil bestritt das kultivierte Orchester der Meininger Landeskapelle. Cläre von Conta (Sopran) und Michael Gitowsky (Baß) zeichneten sich durch hervorragende solistische Leistungen aus. Zum erstenmal im großen Rahmen wurde das von dem Jenaer Musikwissenschaftler Dr. Danckert entworfene Cembalochord (erbaut von Gebr. Glaser, Jena) verwendet und erwies seine außerordentliche Brauchbarkeit bei der Aufführung alter Musik. Man hatte später noch öfter Gelegenheit, das Instrument in Verbindung mit Orchester und in Kammermusik, auch als Solo-Instrument zu hören (Heinrich Funk spielte Bach, Händel, Rameau, Scarlatti u. a.). Bemerkenswert ist der klare, auch im großen Raum tragfähige Ton, der, ohne jeden drahtigen Beiklang, den originalen Cembaloklang ausgezeichnet wiedergibt. — Die Schubertfeiern des Jahres wurden hauptsächlich von den Gesangvereinen bestritten. Der von Professor Rudolf Volkmann geleitete Jenaer Männergesangverein brachte mit begleiteten und unbegleiteten Chören und unter Mitwirkung von Fritz Wolff-Berlin, der die „Schöne Müllerin“ vortrug, eine sehr eindrucksvolle Schubertfeier. Ein besonderes Ereignis war der Schubertabend von Elena Gerhardt, die man nach langen Jahren wieder in Jena hörte (am Flügel: Professor W. Eickemeyer). Die Akademischen Konzerte bewahrten ihre im Vorjahre eingeschlagene konservative Richtung. Unter der abwechselnden Leitung von Praetorius-Weimar und Volkmann-Jena gastierte die Weimarische Staatskapelle; die Programme brachten Mozart (Jupiter-Symphonie), Schubert (Tragische), Wolf Penthesilea, Bruckners Fünfte; ein Konzert mit der Meininger Landeskapelle die C dur von Schubert, Coriolan-Ouverture von Beethoven und Gesänge von Mozart (Cida Lau) zum Orchester. Besonders zu nennen eine prachtvoll gelungene Aufführung von Schuberts „Hirt auf dem Felsen“. (Klarinette: Kammervirtuos H. Wiebel, Meiningen.) Die gleichfalls von der Akademischen Konzertkommission veranstalteten Kammermusiken brachten ausschließlich Beethoven: das Klingler-Quartett spielte sämtliche Streichquartette einschließlich der großen Fuge B dur (als Zugabe), zu außergewöhnlichen Erlebnissen besonders die letzten Quartette gestaltend. Nachdrücklich zu erwähnen ist ein Violin-Abend von Prof. Karl Flesch mit Werken von Nardini, Händel, Bach, Brahms und ein Gastspiel von Paul Bender-München, der Schubert, Brahms, Wolf und Löwe sang. Als feinsinniger Klavierbegleiter wie als Kammermusikspieler bewährte sich Rudolf Volkmann. Als Erstaufführung für Jena veranstaltete der Philharmonische Chor (Leiter: Prof. Volkmann) eine Aufführung von Berlioz „Fausts Verdammung“, die sich insbesondere durch außerordentlich feinfühlige Behandlung der Chöre wie durch glänzende orchestrale Darstellung (Weimarer Orchester) auszeichnete. Solisten: Cläre von Conta-Erfurt, Robert Bröll-Dresden, Ernst Osterkamp-Leipzig, Kurt Wichmann-Halle. Die von Georg Böttcher geleitete „Liedertafel“ hat ihrem Verein einen Gemischten und einen Frauenchor angeschlossen. Einige Konzerte zeigten die jungen Chorvereinigungen in recht günstigem Lichte. Bemerkenswert die Uraufführung einiger Chöre von Georg Böttcher u. a. „Urlicht“

(f. gem. Chor) und „Morgenlied“ (f. Männerchor und Trompete). Aus der Fülle der übrigen Konzerte nur noch einiges: Henri Marteau und Prof. Eickemeyer spielten sämtliche Sonaten für Violine und für Violine mit Klavier von Bach. Annemarie Dahlet-Jena gab einen eigenen Liederabend (Schubert, Brahms, Wolf), Anneliese See-Jena sang Graener, Joseph Haas und Wolf. Zeitgenössische Musik vermittelte ein eindrucksreiches Konzert des Weimarer Reitz-Quartetts (Hindemith) und ein gut gelungener Versuch der Singgruppen der Volkshochschule (Hindemith): Die junge Magd, Kantate: Frau Musica, Chöre a capella und Sätze für Streichinstrumente). -h.

MAINZ. Franz Schrekers schicksalsvolle dreiaktige Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“ ging in der vom Komponisten geänderten und gekürzten Fassung unter dem Titel „Das Spielwerk“, Opern-Mysterium in einem Aufzug im Stadttheater als Erstaufführung in Szene. Über sein „Spielwerk“ sagt Schreker im Theaterprogramm: „Der Meister oder Gott haben in die Menschenbrust etwas Geheimnisvolles gelegt — das Schöpfungswunder ewiger Erneuerung — oder nennt es „Sinnlichkeit“, „verderbliche Brunst“ — Ursprung ist es von allem Guten und Bösen, von Seligkeit und Enttäuschung, Glück und Elend, Leben und Tod: das Göttliche und das Teufliche“. — Diese „Metaphysik der Liebe“ wird durch märchenhafte Gestalten in taumelnder Sinnenlust, Haß und Liebe in Handlung umzusetzen gesucht. Vermochten die Hörer den häufig symbolisch gemeinten Bühnenvorgängen nicht leicht zu folgen, so erwies sich die Musik von mitreißender Gewalt, die starken Erfolg brachte. Der Dichterkomponist, seine Gattin Maria Schreker-Berlin (Prinzessin), Charlotte Massenburg (Graben-Liese), Fz. Larkens (Meister), Harry Schürmann (wandernder Bursche), der musikalische Leiter Paul Breisach, Regisseur Paul Weißleder mußten am Schluße zehn- bis zwölfmal für stürmischen Beifall danken. J. L.

WIESBADEN. Nachdem unsere Intendanz mit der Vorführung der Musiklegende „Palästrina“ von H. Pfitzner eine längst fällige Schuld in großzügigster Weise eingelöst hatte, ließ sie im Nachwinter als Novität die Oper „Der singende Teufel“ von Franz Schreker folgen: sie behandelt den uralten Konflikt zwischen Heiden- und Christentum. Die wirksamsten Szenen sind: die wüste nächtliche Sonnenwendfeier der Heiden und das feierliche Hochamt in der Kirche, da denn der „Singende Teufel“ — nämlich die Orgel — durch Eingreifen eines fanatischen Paters plötzlich verstummt, so daß die Christen über die erst vom

COLLECTION LITOLFF

Dr. Hugo Riemann's

ausgezeichnete

Phrasierungs-Ausgaben

von

Franz Schubert's

Nr. 1579 a 4 Impromptus Op. 90 Mk. 1.50
Nr. 1579 b 4 Impromptus Op. 142 „ 1.50
Nr. 1579 c Moments musicaux
Op. 94 und 2 Scherzi „ 1.20



REIGEN UND TÄNZE

aus

KAISER MATTHIAS ZEIT

von

HUGO RIEMANN

*

Im schwarz-rot Druck und mit Initial-Schmuck legt Riemann hier eine Sammlung köstlicher Pavanen, Allemanden, Couranten u. s. w. vor, die ein Abbild der hochstehenden Musikkultur aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts geben.

Mk. 2.50



KISTNER & SIEGEL

LEIPZIG C 1

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI

Ein Musikerleben aus dem Liszt-Kreis:

Band 42

Helene Raff

JOACHIM RAFF

Eine Biographie

Mit zahlreichen Bildbeilagen. In Pappband Mk. 4.—, in Ballonleinen Mk. 6.—

Endlich hat Raff einen Biographen gefunden und zwar in seiner Tochter, die in bewundernswerter Distanz und Sachlichkeit, aber in feiner, anregender und unterhaltender Weise das künstlerisch interessante und kampfreiche Leben ihres Vaters, das uns mit den Ersten seiner Zeit zusammenführt, schildert.

Vorrätig in jeder guten Buch- und Musikalienhandlung

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Spiel angelockten Heiden mörderisch herfallen können! Der sanftmütige Orgelbauer und -spieler, zudem in Liebesbanden einer jungen Heidin, verfällt darüber in Wahnsinn. Genug, Franz Schreker hat damit ein ernst gedachtes, tonmalerisch farbenprächtiges Werk geliefert, das auch textlich etwas höheren ethischen Wert als seine bisherigen Librettos besitzt, aber in der musikalischen Erfindung nicht originell und überzeugend wirkt. Es fand nur kühle Aufnahme, trotzdem die Besetzung und szenische Aufmachung nichts zu wünschen übrig ließ. Kapellmeister Josef Rosenstock hatte die Oper mit der ihm eigenen Delikatesse einstudiert. Ihm danken wir auch die Wiederaufnahme der interessanten Busonischen Oper „Turandot", mit welcher vereint man jetzt als Novität die „Petruschka"-Pantomime von Stravinsky gab. Die Musik war als „Suite für Orchester" hier schon bekannt: sie fand jetzt mit all ihren wild durcheinander wirbelnden, national angehauchten tänzerischen Details eine zum Teil überraschende theatralische Erklärung. Rosenstock, der auch diese Sache schwungvoll aufgriff, brachte in den Theater-Sinfoniekonzerten zuletzt noch Werke von Mozart, Bruckner (4. Sinfonie), Rich. Strauß und Hindemith zu lebensvoller Wiedergabe. Der zweite „Erste Kapellmeister" Dr. Zulauf hatte großen Erfolg mit — Meyerbeers „Afrikanerin". Ja, die „Große Oper" lebt noch, und wurde trotz aller Krenek-, Kurz- und Groschenopern vom Publikum mit Jubel begrüßt! Gabriele Englerth als „Selica", Hr. Harbich als „Nelusco" — famos. Und dazu exotische Tänze, Ein-, Auf-, Um- und Anzüge — was will man mehr —! Die Konkurrenz mit dem Theater ist dem Kurhaus immer leicht gefährlich. Doch gegenwärtig hat GMD. Carl Schuricht im Kurhaus nichts zu befürchten. Ist er doch hier Alleinherrscher und hat „sein Orchester" in bald 20jähriger Tätigkeit zu einem Klangkörper von höchster rhythmischer und dynamischer Kultur herangebildet, so daß es mit gesicherter Elastizität jedem Wink und Blick des Dirigenten unbedingte Gefolgschaft leistet, und zwar mit immer neu entfachter Begeisterung! Dem Tätigkeitstrieb Schurichts sind kaum irgend welche Grenzen gesetzt: Er sorgt nicht nur für Orchester-, auch für Choraufführungen, trotzdem ihm kein fester städt. Gesangverein zur Verfügung steht; aber „er ruft — und alle, alle kommen!" So werden seine Konzerte nicht selten zu wahren Musikfesten: wie in diesem Winter die Aufführung der „Gurrelieder" von Schönberg, die ein Personal von etwa 400 Mitwirkenden auf dem Podium versammelt hatte. Das Werk selbst hat mächtiges Interesse erregt. Im übrigen wurden klassische Sinfonien und besonders gern auch Brahms-, Liszt- und Tschaikowskywerke geboten.

Von Einzelerscheinungen letzter Zeit seien noch erwähnt: Marta Linz, eine ursprüngliche Musiknatur, deren Geigenspiel unmittelbar ans Herz greift; Grete Altstadt, eine Poetin am Klavier, welche diesmal u. a. einer noch wenig bekannten, gigantisch angelegten „Sonata Eroica" von W. v. Baußnern mit aufopfernder Hingabe zum Erfolg verhalf; Mia Peltenburg, die holländische Sängerin, mit einer wunderbar abgetönten, ebenso klangals gefühlsreichen Sopranstimme; auch unsre genialisch veranlagte dramatische Sängerin Edith Maerker und die von früher hier noch beliebte Gertrude Geyersbach taten sich als Vertreterinnen feinsinniger Konzertlyrik hervor. Prof. Otto Dorn.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Niederrheinische Musikfest, das im Juni in Düsseldorf abgehalten werden sollte, ist aus vorläufig nicht geklärten Gründen auf den Herbst verschoben worden. Ein ungünstiges Omen für den Plan Dr. Lehrs, aus dem diesjährigen Niederrheinischen Musikfest eine ständig Anfang Juni wiederkehrende Düsseldorfer Festspielwoche zu entwickeln.

Ein mehrtägiges Bachfest ist zu Beginn des kommenden Jahres anläßlich einer Tagung der Kirchenmusiker von Rheinland und Westfalen in Witten a. d. Ruhr geplant. Die Vorbereitung liegt in Händen von Erich Näscher, der mit seinem „Chor für Kirchenmusik" u. a. auch die h moll-Messe zur Aufführung bringen will.

Das in den Tagen vom 25. bis 28. Juli stattfindende Kammermusikfest Baden-Baden stellt sich in Betonung der Gebrauchsmusik im wesentlichen auf folgende Gebiete ein: Rundfunkmusik, Haus- und Schulmusik, Filmmusik, musikalisches Laientheater. Folgende Rundfunkmusik gelangt hierbei zur Uraufführung: „Rundfunkkantate" von Paul Groß, „Tempo der Zeit" von Hans Eisler, „Gods own country" von W. Goehr, „Lindberghflug" von Kurt Weill.

Der Meistersche Gesangverein in Kattowitz plant zu Ehren seines zehn Jahre amtierenden Dirigenten Prof. Fritz Lubrich im Oktober ein dreitägiges Musikfest mit Werken von Bach, Beethoven und Pfitzner („Von deutscher Seele") unter Mitwirkung des Schlesischen Philharmonischen Orchesters. Lubrich gehört zu den kulturell hochverdienten Vorkämpfern für deutsche Musik in Polen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Münster i. Westf. wurde, dem Beispiele Württembergs, Badens usw. folgend, der Westfälische Brucknerbund gegründet, der unter der obersten Schirmherrschaft des Herrn Landeshauptmann

der Provinz Weſtfalen Dr. Frz. Dieckmann ſtehen wird. Er bildet eine Landesgruppe der „Internationalen Bruckner-Geſellſchaft“. Der vorläufige Arbeitsausſchuß (Anſchrift: Münſter i. W., Neubrükkenſtr. 84) wird ſich zwecks Mitarbeit an alle prominenten politiſchen und muſikaliſchen Perſönlichkeiten Weſtfalens wenden.

Die „Arbeitsgemeinſchaft Deutſcher Richard-Wagner-Verbände“ lud zu einem Feſtkonzert anläßlich des 60. Geburtstages Siegfried Wagners ein. Ihre Mitwirkung ſagten zu die Damen Olga Blomé (Sopran), E. R. Schütz (Tenor), Profeſſor Jul. Dahlke (Klav.), E. Kerſchbaumer (Viol.), W. Jäger und Helm. Methner (Klavier). Der Reinertrag fließt dem Bayreuther Feſtſpielfonds zu.

In Bremen tagten die im Programmrat vereinigten Direktoren und Programmleiter der Deutſchen Rundfunkgeſellſchaften. Im Mittelpunkt ſtand das Referat von H. Scherchen (Königsberg) über „Muſik und Rundfunk“. Der Rundfunk könne zum Retter der Muſik in einer Zeit der Kriſe werden und damit das eigentümlichſte deutſche Kulturgut vor dem Untergang bewahren helfen. Es könne nicht gut genug muſiziert werden im Rundfunk. Dr. Edmund Nick wies mit Recht darauf hin, daß die künſtleriſchen Leiter größte Aufmerkſamkeit dem Programmteil der Unterhaltungs-Muſik widmen müßten.

Der „Verband der Deutſchen Muſikalienhändler“ feierte in Leipzig ſein hundertjähriges Beſtehen mit dreitägigen Veranſtaltungen, die zum größten Teil der Arbeit, im übrigen der Beſichtigung wichtiger fachlicher Einrichtungen gewidmet waren. Carl Linnemann (Fa. Kiſtner & Siegel, Leipzig) wurde durch Verleihung des Goldenen Ehrenzeichens, die Berliner Verlagsdirektoren Franz Ries und Hugo Bock wurden durch die Ehrenmitgliedſchaft ausgezeichnet.

Die Genoſſenſchaft Deutſcher Tonſetzer (GDT.) hielt in ihren Berliner Geſchäftsräumen unter dem Vorſitz von Dr. Richard Strauß ihre diesjährige, ſehr zahlreich beſuchte ordentliche Hauptverſammlung ab. Aus den Geſchäftsberichten der Genoſſenſchaft und ihrer Anſtalten zur Verwertung muſikaliſcher Urheberrechte ergibt ſich ein außerordentlicher weiterer Aufſchwung der Anſtalt für muſikaliſches Aufführungsrecht und der Anſtalt für mechaniſche Rechte im Geſchäftsjahr 1928, der ſich nicht nur in den Ziffern der vereinnahmten und an die Mitglieder und Bezugsberechtigten zur Auszahlung gelangenden Geſamtbeträge, ſondern auch in der ſehr anſehnlichen Zahl neuaufgenommener Mitglieder kundtut. Allein

im Geschäftsjahr 1928 wurden 84 neue Mitglieder aufgenommen. Bei den Vorstandswahlen wurde Prof. Eduard Behm, der nach dreijähriger Amtsdauer satzungsgemäß auszuscheiden hatte, wiedergewählt. Für Prof. Wilhelm Klatte, der infolge Überlastung mit Berufsgeschäften sein Vorstandsamt niederlegte, wurde Prof. Max Trapp gewählt. Der Vorstand setzt sich daher aus den Herren Dr. Richard Strauß (Vorsitzender), Prof. Ed. Behm (Stellvertreter des Vorsitzenden), Hugo Kaun, Dr. Julius Kopsch, Prof. Max Trapp zusammen. Fünf satzungsgemäß aus dem Beirat ausscheidende Mitglieder, die Herren Prof. Jos. Haas, Prof. Paul Juon, Prof. Robert Kahn, Prof. August Reuß und Prof. Max v. Schillings wurden durch Akklamation aufs neue in den Beirat gewählt.

Der „Richard - Wagner - Verband Deutscher Frauen" feierte sein zwanzigjähriges Bestehen durch eine Festtagung in Darmstadt.

Die „Niederländische Vereinigung zur Förderung der Tonkunst" feierte in Amsterdam ihr hundertjähriges Bestehen durch eine Reihe von Festkonzerten unter starker Beteiligung ausländischer Vertreter. Aus Deutschland war Prof. Leo Kestenberg, aus Österreich Prof. Guido Adler erschienen. Der erste Preis im internationalen Wettbewerb um die beste Chorkomposition wurde Rud. Mengelberg zugeteilt. Gleichzeitig mit den Festlichkeiten wurde eine niederländische Musikausstellung veranstaltet. In Utrecht ist die Errichtung der ersten Lehrkanzel für Musik in Holland geplant.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Aus dem Konservatorium für Musik in Karlsruhe ist eine „Hochschule" geworden. Neue Ausdehnungsmöglichkeiten sind gegeben durch die sehr bedeutende Raumerweiterung, die die Hochschule für Musik durch den Ankauf des Palais Bürcklin gewonnen hat. Die Hochschule wird eine Abteilung für gymnastische Ausbildung einrichten, für die der Raum schon gegeben ist. Ein wundervoller Barockraum bildet den künftigen Vortrags- und Konzertsaal der Anstalt.

Die Schule Hellerau-Laxenburg bei Wien hat als Neuerung für 1929/30 die Ausbildungszeit auf 2½ Jahre beschränkt. Auch jugendliche Schülerinnen können vom 15. Lebensjahre an infolge Einführung allgemeiner Bildungsfächer aufgenommen werden. Der Sportunterricht ist durch Ski- und Autofahrkurse erweitert.

Vom 17. bis 22. Juli findet der 16. Nürnberger Fortbildungskurs für Schulgesang statt. Bisher war er von mehr als 1000 Lehrern der Volks- und höheren Schulen, von Schulaufsichtsbeamten, Geistlichen, Ordensleuten, Führern von Verbänden und Kantoren besucht. Er ist der älteste Karl Eitz-(Tonwort)-Kurs Deutschlands. Neu: Wege zur Rhythmik für den ersten Unterricht. Prospekte durch den Kursleiter: Studienrat Schubert, Nürnberg, Hainstraße 20. Rückporto erbeten.

Für die Meisterklassen des neuen Musikinstituts für Ausländer in Berlin haben sich 42 Schüler gemeldet; alle Klassen sind voll besetzt. Die Schüler kommen von 10 verschiedenen Ländern, 29 sind Amerikaner, ferner 2 Deutsche, die sich in letzter Zeit in Amerika aufgehalten haben. Die übrigen Schüler stammen aus folgenden Staaten: England, Finnland, Rumänien, Schweden, Schweiz, Holland, Rußland und Ungarn. Infolge der zahlreichen Anmeldungen wurde die ursprünglich für die einzelnen Meisterklassen vorgesehene Schülerzahl bereits überschritten.

In Leipzig fand die Eröffnung des neueingerichteten wissenschaftlichen Musik-Institutes der Leipziger Universität statt unter der Leitung des Prof. Dr. Kroyer, zu der sich zahlreiche und hohe Gäste (u. a. der sächsische Staatsminister für Volksbildung Dr. Müller, der Rektor der Universität, der Oberbürgermeister, sowie Prof. Dr. Joh. Wolf, Prof. Dr. A. Schering) eingefunden hatten. Der Festredner (Prof. Dr. Kroyer) hob u. a. hervor, daß die Musikwissenschaft die Voraussetzung bilde für eine stilgerechte Aufführung alter Musik. Dadurch leite sie an zu Kunstwahrhaftigkeit. Durch die hochherzige Spende des Geheimrats Henri Hinrichsen, Inhaber des Musikverlags Peters, dem jüngsten Dr. h. c. der Philosoph. Fakultät der Landesuniversität, wurde es ermöglicht, die wertvolle und inhaltreiche Musikinstrumenten-Sammlung des Kölner Kommerzienrates Wilh. Heyer käuflich zu erwerben. Staatsregierung und Stadtverwaltung haben trotz der Ungunst der Verhältnisse die Verwirklichung dieses Planes in einer großzügigen Weise durchgesetzt, so daß das Institut von nun an mit zu den bedeutendsten von Deutschland und darüber hinaus gezählt zu werden verdient.

PERSÖNLICHES

Der Komponist Ernst H. Seyffardt wurde 70 Jahre alt. Die Stadtverwaltung Krefeld veranstaltete ein Festkonzert unter Leitung des Jubilars mit Instrumental- und Vokalwerken Seyffardts.

Wilhelm Furtwängler wurde von der Universität Jena zum Ehrenbürger ernannt. — Die „Freie Vereinigung von Gelehrten und Künstlern" verlieh ihm den Orden Pour le mérite für Wissenschaft und Kunst.

Todesfälle:

† Prof. Franz Wagner, der bekannte Berliner Chorleiter und Komponist, ist im 59. Lebensjahre

gestorben. Wagner wurde in Schweidnitz geboren und besuchte in Berlin das Akademische Institut für Kirchenmusik. Von 1890 bis 1903 war Wagner an verschiedenen Plätzen als Kantor tätig. Von 1903 an wirkte er in Berlin: Er war Dirigent der Berliner Liedertafel, zuletzt Organist und Chordirigent an der Kirche zu Berlin-Grunewald und Dirigent des Akademischen Chors der Berliner Hochschulen. 1923 ernannte ihn die Technische Hochschule in Charlottenburg zum Ehrenbürger. Wagner entfaltete auch als Komponist eine eifrige Tätigkeit. Werke für Chor und Orchester, für Klavier, Orgel und Gesang haben seinen Namen bekannt gemacht. Auch um den Schulgesang hat sich Wagner verdient gemacht.

Berufungen u. a.:

Der Musikausschuß und der Verfassungsausschuß haben als Nachfolger von Paul Scheinpflug einstimmig den Kapellmeister Jochum (Kiel) zum Generalmusikdirektor der Stadt Duisburg ab 1. September 1930 auf die Dauer von drei Jahren berufen und die Wahl vollzogen. Das erste Jahr soll als Probejahr gelten. Eine frühere Übertragung war nicht möglich, da Herr Jochum für den nächsten Konzertwinter bereits für Mannheim verpflichtet ist. In der nächsten Spielzeit werden, wie im verflossenen Winter, für Duisburg und Mülheim Gastdirigenten herangezogen werden. Die Chorkonzerte werden einem Dirigenten übertragen werden.

Prof. Emil Preetorius (München) wurde als Bühnenbildner von der Generalintendanz der Preußischen Staatsopern und der Intendanz der Städtischen Oper für die kommende Spielzeit nach Berlin berufen.

Musikdirektor Friedrich Högner in Regensburg hat einen Ruf als Lehrer für virtuoses und liturgisches Orgelspiel an das kirchenmusikalische Institut am sächsischen Landeskonservatorium in Leipzig erhalten.

Dr. Hans Niedecken-Gebhard wurde als Oberspielleiter anstelle des zum Herbst ausscheidenden H. Bachmann an die Berliner Staatsoper Unter den Linden verpflichtet, der bisherige Oberspielleiter des Deutschen Nationaltheaters in Weimar Rudolf Scheel an das Frankfurter Opernhaus.

Dr. Eugen Lang, ein Schüler von Abendroth und Kleiber, geht als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Münster i. W.

Zwischen dem Kammersänger Leo Slezak und der Wiener Staatsoper ist ein neuer Vertrag perfekt geworden, der den Künstler auf weitere fünf Jahre an das Institut verpflichtet. Im nächsten Spieljahr wird Leo Slezak u. a. auch den Samson in „Samson und Dalila“, wahrscheinlich auch den Rienzi singen.

Dr. Hugo Holle und Hermann Roth aus dem Lehrkörper der Hochschule für Musik in Stuttgart erhielten ihre Ernennung zu Professoren.

Richard Strauß, Franz Schalk, Guido Adler, Julius Bittner, Wilhelm Kienzl, Franz Lehar, Joseph Marx und Max Springer wurden vom österreichischen Bundesminister für Unterricht für sechs Jahre in das Wiener „Sachverständigenkollegium für den Bereich der Tonkunst“ berufen.

Georg Singer, der Korrepetitor und Kapellmeister des Prager Deutschen Theaters, wurde vom Herbste 1929 an als Opernkapellmeister an das Hamburger Stadttheater berufen. Singer ist Absolvent der Prager Deutschen Musikakademie und Schüler Alex. von Zemlinskys.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Bei den anläßlich der Eröffnung der Weltausstellung in Barcelona im Teatro Liceo veranstalteten internationalen Opernfestspielen hatte das deutsche Ensemble unter Leitung von Max Schillings mit Mozarts „Entführung aus dem Serail“ einen glänzenden Erfolg. Die Kritik äußert sich übereinstimmend in Ausdrücken des höchsten Lobes über die Leistungen des Dirigenten und der Künstler.

Mit Beſchluß des Magiſtrats der Stadt Zoppot wird auf der herrlichen Naturbühne in dieſem Jahr Richard Wagners „Meiſterſinger von Nürnberg“ unter Leitung von M. v. Schillings aufgeführt. Die orcheſtralen Vorbereitungen leitet Kapellmeiſter Tutein-Graz. Als Soliſten wirken die erſten Sänger und Sängerinnen Deutſchlands mit. Aufführungstermine ſind der 25., 28. und 30. Juli ſowie der 1. und 4. Auguſt.

Julia Kerwey, die Komponiſtin der Oper „Die ſchöne Lau“, arbeitet an einem Bühnenwerk „Choroplan“, das den fantaſtiſch-techniſchen Gedanken der „Zeitmaſchine“ behandelt. Das Textbuch ſchrieb Alfred Kerr.

Donizettis „Regimentstochter“ hat einen dritten Akt erhalten, der zwiſchen die beiden andern zur Verdeutlichung der Handlung eingeſchoben wird. Von den beiden Autoren iſt Mathenot St. Georges ein direkter Nachkomme von Donizettis gleichnamigem Librettiſten. Die Muſik ſtammt von Paul Fauche. Die Erſtaufführung findet im Trianon-Lyrique-Theater in Paris ſtatt.

Gelegentlich eines Mozart-Mahler-Feſtes in Paris dirigierte Oskar Fried die Pariſer Erſtaufführung des „Liedes von der Erde“. Als Soliſten beteiligten ſich Roſette Anday, Martin Öhmann und Lotte Schöne, die Mozart zum Vortrag brachte. Unter den Zuhörern befand ſich der franzöſiſche Kriegsminiſter Painlevé ſowie der deutſche Botſchafter. In der öſterreichiſchen Geſandtſchaft fand aus dieſem Anlaß ein feſtlicher Empfang ſtatt.

Die Herbſttagung des Völkerbundes in Genf wird mit einem Gaſtſpiel der Dresdener Staatsoper unter Leitung von Fritz Buſch verbunden. Zur Aufführung gelangen die „Meiſterſinger“.

Heinrich Zöllners Muſikdrama „Fauſt“ fand gelegentlich der Erſtaufführung in Freiburg i. B. in veränderter und gekürzter Form unter Leitung von Lindemann eine äußerſt beifällige Aufnahme.

Die Staatliche Muſikſchule zu Weimar (Direktor: Profeſſor Bruno Hinze-Reinhold) brachte gelegentlich eines Feſtkonzertes unter Leitung des Generalmuſikdirektors Dr. Ernſt Praetorius das Orgelkonzert von Paul Hindemith zur Aufführung.

Siegfried Kallenberg-München errang mit einem neuen Klavier-Trio: „Pro domo“ und Liedern in einem vom Bayeriſchen Volksbildungsverband veranſtalteten Konzert bei Publikum und Preſſe einen durchſchlagenden Erfolg. — Auf dem diesjährigen Sängerbundesfeſt in Nürnberg gelangen auch zwei Männerchöre nach altdeutſchen Texten von Siegfried Kallenberg zur Aufführung. Die Chöre erſcheinen im Verlag Hug-Leipzig.

Die junge Geigerin Erzsi Laszlo brachte im Muſeum Zwickau an zwei Abenden Kompoſitionen von Hellmuth Pattenhauſen (Dresden) und

Johannes Engelmann (Zwickau) mit großem Erfolge zur Uraufführung. Die Komponiſten begleiteten die Künſtlerin ſelbſt.

Ein neues Violoncello-Konzert (e moll) des Wiesbadener Komponiſten Fritz Zech hatte im Kurhaus Wiesbaden unter C. Schurichts Leitung einen vollen Erfolg zu verzeichnen.

Otto Volkmann, der ſtädtiſche Muſikdirektor, führte in dieſem Konzertwinter in Osnabrück an Chorwerken Schuberts Es-dur-Meſſe und zum 60. Geburtstag des Meiſters Pfitzners Romantiſche Kantate „Von deutſcher Seele“ auf. In den ſtädtiſchen Sinfoniekonzerten dirigierte er mit großem Erfolg Schuberts Sechſte, Siebente und Achte, Schumanns Erſte, Bachs fünftes Brandenburgiſches Konzert, Beethovens Vierte, Bruckners Siebente, Liſzt's Fauſtſinfonie, Regers Hiller-Variationen. Hermann Ungers „Jahreszeiten“, Guſtav Geierhaas' Orcheſtervariationen, Hindemiths Kammermuſik Nr. 4. Soliſten ſeiner Konzerte waren u. a. Rudolf Serkin, Stefan Frenkel, Karl Erb, Kläre v. Conta, Gertrud Weinſchenk, Erika Hehemann, A. Kohmann, Th. Heß van der Wyk, Otto Hagel, Fritz Bühling, Graf Wesdehlen, Lucie Brandt, Lore Schepers, L. Matern, K. Wichmann. In Kammermuſiken des Volkmann-Trios kamen mit Volkmann am Klavier Werke von Schumann, Tſchaikowsky, Wolf-Ferrari, Ravel, Weismann zur Aufführung. In Sonatenabenden mit Katharina Boſch-Möckel-Stuttgart ſpielte Volkmann Mozart-, Beethoven- und Brahms-Sonaten und mit Graf Wesdehlen an zwei Klavieren Werke von Mozart, Reger und Buſoni.

Die von einem Korreſpondenzbüro verbreitete Nachricht, daß Toscanini nicht mehr zur Bühne zurückkehren will, entſpricht nicht den Tatſachen. Toscanini wird, einer Einladung Siegfried Wagners folgend, im nächſten Jahre in Bayreuth drei Werke, darunter den „Triſtan“ dirigieren.

In Güſtrow i. Mecklb. fand im Dom anläßlich der 200. Wiederkehr der Uraufführung eine eindruckstiefe Aufführung der Matthäus-Paſſion von J. S. Bach durch den vereinigten Geſang- und Konzertverein unter Leitung von Theodor Klupſch ſtatt. Soliſten waren Alfred Wilde, Hans Feſt, Prof. Curſchmann, Liſa Seiler-Voigt, Lizzie Piper, Gerta Dorn und Georg Gothe.

In den Konzerten des Vereins der Muſikfreunde und des Oratorienvereins in Kiel gelangten im Winter 1928/29 unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein neben bekannten folgende Werke zur Aufführung: J. S. Bach, Die Kunſt der Fuge (Bearbeitung von Dr. H David), Erſtaufführung; W. A. Mozart, Chöre und Zwiſchenaktsmuſik zu dem heroiſchen Drama „Thamos, König in Ägypten“ (Konzertbearbeitung von W. Meckbach), Erſtaufführung; Franz Schubert, Geſang der Geiſter über den Waſſern, Es dur-Meſſe; Anton Bruckner, Vierte Sinfonie; N. Rimsky-Korſakow, Die

große russische Ostern; Leo Janacek, Sinfonietta; Richard Strauß, Don Quixote; Paul Graener, Comedietta; Max Reger, Mozart-Variationen; Heinrich Kaminski, Werk für Streichorchester; Ernst Toch, Spiel für Blasorchester; Robert A. Kirchner, Kammersinfonie; Otto Frickhoeffers Symphonische Improvisationen über ein eigenes Thema; Paul Hindemith, Kammermusik Nr. 5 (Bratschenkonzert); Ernst Krenek, Potpourri; Kurt Thomas, Serenade (Uraufführung).

Für die „Intimen Kunstabende der Musik" in Nürnberg 1929/30 können Kompositionen wieder eingereicht werden. In Betracht kommen: Gesänge für Sopran, ev. auch Alt und Bariton mit Klavier- oder instrumentaler Begleitung, Klavierwerke, Werke für Violine, ev. auch Viola und Cello. Gutgeschriebene Manuskripte unter Beifügen von Rückporto sind zu richten an Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, mittlere Pirkheimerstraße 47.

Mit außergewöhnlichem Erfolge dirigierte Herm. Abendroth mehrere Konzerte in Venedig, Padua und Verona mit dem Orchester der Societa dei Concerti Sinfonici. Auch GMD. Prof. Ernst Wendel, der mit zwei ausverkauften Konzerten im Teatro Regio zu Turin seine italienische Konzerttournee beschloß, fand derartige Anerkennung, daß er für die nächste Saison wiederum zu einer Anzahl Konzerte verpflichtet wurde.

Die von Paul Marsop begründete Städtische Musikbücherei in München konnte auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken.

Der Pianist Siegfried Grundeis hatte in Aachen mit der Uraufführung des Klavierkonzertes von Alfred Brüggemann unter Leitung von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe einen sensationellen Erfolg, worauf der Künstler sofort für einen Liszt-Abend im Rahmen der städtischen Solistenkonzerte nach Aachen engagiert wurde.

Der Wozzek-Komponist Alban Berg arbeitet an einer neuen Oper nach Wedekinds „Lulu".

Wilhelm Groß hat zwei Operneinakter vollendet, die groteske Film-Oper „Achtung, Aufnahme" und ein Werk „Katastrophe 1935", das zum ersten Male den Tonfilm dramatisch verwertet.

Unbekannte Manuskripte Smetanas, Tanzkompositionen aus der Jugendzeit, fanden sich in der Hinterlassenschaft des Prälaten Dr. Geißler in Olmütz.

Prof. Robert Heger von der Wiener Staatsoper ist eingeladen worden, am Teatre Colon in Buenos Aires die deutschen Opern des Repertoires und außerdem eine Anzahl italienischer und französischer Opernwerke zu dirigieren.

Der neuerdings als Komponist hervortretende Dirigent und Pianist Mitja Nikisch hat eine Oper „Carneval" komponiert. Das Textbuch stammt von Rudolf Lothar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Briefach 55. — Aufsätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsfchrift für eine geiftige Erneuerung der deutfchen Mufik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitfchrift für Mufik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Mufikalifchen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutfchland: Dr. Fritz Stege, Berlin
Schriftleitung für Süddeutfchland und Öfterreich: Guftav Boffe, Regensburg

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / AUGUST 1929 HEFT 8

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitfchrift für Mufik koftet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ift zu beziehen: a) durch alle Buch- und Mufikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitfchrift für Mufik" Guftav Boffe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poftämter (bezw. beim Briefboten zu beftellen). Bei Streifbandzuftellung werden Portofpefen berechnet. Der Bezugspreis ift im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preife für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einfpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koftet RM. 0.80. Bei Platzvorfchrift 25% Auffchlag. Eine Anzeigenfeite ift 203 mm hoch und 140 mm breit.
Zahlftellen des Verlages (Guftav Boffe Verlag): Deutfche Bank, Fil. Regensburg; Poftfcheckkonto: Nürnberg 14349; Öfterr. Poftfparkaffe: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern:

Aus: Maria Komorn, Johannes Brahms als Chordirigent (Univerſal-Edition).

S. 89. Furtwängler als Chordirigent. „Ein paar allgemeine Bemerkungen über F.'s intereſſante Probentechnik ſeien hier eingeſchaltet. Da er nicht in Wien lebt, daher nicht alle Vorproben zu ſeinen Aufführungen perſönlich leiten kann und nur zu den letzten Proben kommt, iſt ſein oberſtes Geſetz: Zeitökonomie. Wie aber probiert F.? Es darf als maßgebend für alle Probenarbeit unter gleichen Bedingungen gelten und gehört zum Feſſelndſten, das man erleben kann. Vor allem hat er, wenn er zur erſten Probe kommt, ein jedes Werk, auch die ſchwierigſte Novität, ſo reſtlos inne, daß er mit auffallendem Inſtinkt auf die heikelſten Stellen losgeht. Hier ſtudiert er nun mit peinlicher, bis in die feinſte Einzelheit gehender Genauigkeit, mag nun an koſtbarer Zeit darauf gehen, ſo viel da will. . . . Denn ſitzt einmal das Schwierige, ſo wie er will, ſo hat er das ſicher tragende Fundament für den ganzen Bau des Werkes gefunden. . . . Das Intereſſanteſte aber iſt, was F. für das Schwierigſte hält. So hat er z. B. an dem Eingangschor des Brahms-Requiems „Selig ſind" über eine Stunde ſtudiert, und zwar lediglich an der zart ſchwebenden Dynamik des pp und den leichten Schwellungen innerhalb desſelben." . . .

E. Wellesz in „Die neue Inſtrumentation (M. Heſſe).

S. 42. Dann darf man nie vergeſſen, daß die Inſtrumentation nur ein Mittel der äußeren Geſtaltung der muſikaliſchen Ideen iſt, nie Selbſtzweck werden darf; daß alſo letzten Endes das Abrollen des Geſamteindrucks der Klanggeſtaltung das Weſentliche iſt und niemals eine noch ſo geiſtvolle Zuſammenfügung intereſſanter Detailwirkungen, bei denen die Geſamtarchitektur des Klanges Schaden leidet.

Es iſt dies nichts Seltenes, daß in den Orcheſterwerken des 19. Jahrhunderts der raffinierten koloriſtiſchen Ausgeſtaltung von Epiſoden zuviel Bedeutung beigelegt iſt und daß die Freude am Spiel mit neuartigen Klängen manche Komponiſten von ihrer Hauptaufgabe ablenkte. Scheinbar und fürs erſte laſſen ſich ja ſogar Fehler im Aufbau und Mängel der Erfindung durch eine geſchickte und wirkungsvolle Inſtrumentation verdecken, aber nichts veraltet, wie in der Materie, ſchneller als ein farbiger Effekt, der nicht von genügend ſtarken Form- und Inhaltswerten getragen iſt.

Andererſeits aber iſt es keine Frage daß der Ausführung der Inſtrumentation jene Sorgfalt und Präziſion gewidmet werden muß, die ſie als äußeres Gewand geformter Ideen zu beanſpruchen hat. Sie muß aber wie jedes Handwerk gemeiſtert werden, ohne Anſprüche auf ſelbſtändige Wirkung zu erheben.

Preisausschreiben und Ehrungen

Das Kuratorium der Smetana-Jubiläumsstiftung in Brünn hat einen unteilbaren Preis von 50000 Tschechokronen für das beste ihr eingereichte musikalische Werk eines lebenden Autors ausgeschrieben. Staatliche Zugehörigkeit und religiöses Bekenntnis spielen keine Rolle. Die Einreichungsfrist endet am 15. Juni 1930. Die Arbeiten (Musikdramen, Kantaten, Oratorien, Sinfonien, Zyklen, sinfonische Gedichte usw.) sind unter voller Adressenangabe an das Kuratorium der Stiftung, Brünn, Besedni dum, einzureichen.

Die Stadt München hat als erste der deutschen Städte in ihrem Haushaltplan für das Jahr 1929/30 einen Betrag von Mk. 3000.— vorgesehen, der von der Stadtgemeinde alljährlich einem in München lebenden Komponisten verliehen werden soll. Der Preis ist an keinerlei weltanschauliche Bedingungen gebunden. Er soll einzig der Auszeichnung für hervorragende Leistungen dienen. Es ist hocherfreulich, daß München mit einem solch vortrefflichen Beispiel vorangeht, und es wäre nur zu wünschen, daß andere Städte folgten.

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß vor nicht allzu langer Zeit die Stadt Regensburg dem in Regensburg seit mehreren Jahrzehnten wirkenden Domorganisten und Komponisten Prof. Jos. Renner jr. anläßlich seines 60. Geburtstages einen Ehrensold auf Lebensdauer in Höhe von Mk. 1200.— jährlich aussetzte. Prof. Jos. Renner ist noch aktiv im Dienst. Ihm wurde die Auszeichnung zuteil in Anerkennung seiner hervorragenden Wirksamkeit als Organist und insbesondere in Anerkennung seines Schaffens auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik. Seine Kompositionen auf diesem Gebiet sind über die ganze Erde verbreitet und insbesondere zählen seine Orgelkompositionen neben jenen von Max Reger, Guillemant u. a. zu der wertvollsten neueren Orgelliteratur.

Zeitschriften-Schau

Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 56. Jahrg.

Nr. 24 gilt als „Sondernummer Münster i. W." anläßlich des III. Westfälischen Musikfestes. Musikalische Sonderinteressen der Feststadt behandeln Rud. Huesgen, Fr. Volbach, Dr. Rud. Predeck und Dr. Rich. Greß. — Nr. 24 ist im Aufsatzteil der Klärung der Filmmusikfrage gewidmet. W. Abendroth behandelt „Kompromisse und Schlimmeres" und fordert vom eigentlichen Musiker ein „Entweder—Oder": „Entweder sachliche Versuchsarbeit, losgelöst von Stil und Organisation des landläufigen Filmgeschäfts nach dem Muster der Baden-Badener Ansätze, oder aber völliger Verzicht auf eigene Teilnahme an der ganzen Angelegenheit." Mit Recht wendet sich der Verfasser gegen die Zerstückelung von Tonwerken zum Zwecke der „Film-Illustration". — Hugo Rasch bietet „Nachdenkliches zum Tonfilm". „Es wird eine Zentrale für Geschmacksverderbnis geschaffen, wie sie in solchem Ausmaße selbst bis gestern nicht existierte."

„Das Orchester", Berlin, 6. Jahrg. Nr. 12.

Dr. Karl Storck: „Musikverständnis und Musikgeschichte". — Dr. Hans Schnoor: „75 Jahre Dresdener Tonkünstlerverein". — Das Mitteilungsblatt des „Reichsverbandes Deutscher Orchester und Orchestermusiker" wendet sich in dem Aufsatz „Berliner Festspiele 1929" gegen die Äußerung des Berliner Oberbürgermeisters, daß Deutschland kein solches Orchester besäße wie die Mailänder Scala. Der Vorstand des Orchesterverbandes weist darauf hin, daß es kein Land gäbe, das so viele gute, ständige Orchester kenne wie Deutschland, und schließt mit dem Wagnerschen Wort: „Ehret eure deutschen Meister!"

Deutsche Musiker-Zeitung, Berlin, 60 Jahrg., Nr. 24.

„Hoch klingt das Lied der deutschen Würde". Ein ungenannter Orchestermusiker wendet sich in beherzigenswerten Worten gegen die Überschätzung des Scala-Orchesters, gegen die überschwenglichen Lobsprüche des Berliner Oberbürgermeisters mit dem für die deutschen Orchester nicht schmeichelhaften, ja verletzenden Vergleich. Der Berliner Oberbürgermeister hat sich die Blöße gegeben, daß er die Verhältnisse in Deutschland bezüglich der Musikpflege, der Anzahl und Bedeutung der Orchester, nicht kennt, oder aber nicht richtig einzuschätzen vermag. Unverständlich auch die Berliner Kritik! Den Berliner Musikkritikern sei dringend das Studium der Auslandskritiken unserer deutschen Orchester empfohlen.... Sie würden aus ihnen lernen können, wie man ausländische Kunst gebührend würdigen kann, auch ohne Herabsetzung und Erniedrigung der eigenen nationalen Kunst...

Deutsche Sängerbundeszeitung, Berlin, 21. Jahrg., Nr. 23/25.

Das von Dr. F. J. Ewens geleitete hauptamtliche Organ des „Deutschen Sängerbundes" zählt zu den bestgeleiteten deutschen Sängerzeitungen und spielt im Hinblick auf die Vielseitigkeit seines Inhaltes eine wichtige volkserzieherische Rolle. Dies trifft namentlich auf die Rubrik „Die Arbeit unserer Vereine" zu, die durch sachliche und sorgfältige Besprechung eingesandter Chorkonzertprogramme Anleitung zur Aufstellung künstlerisch einwandfreier Vortragsfolgen im Kampf gegen die „Liedertafelei" gibt und einen überzeugenden Beweis für die Ernsthaftigkeit künstlerischer Veredlungsbestrebungen innerhalb der Männerchorbewegung bietet. Eine derartig glückliche „Programmkritik" dürfte auch für das allgemeine Musikleben lehrreich und fördernd sein. — Die vorliegenden Hefte enthalten an Aufsätzen: „Das 10. Badische Bundessängerfest in Freiburg i. Br." — „Prof. Wilhelm Rinkens zum 50. Geburtstag" — „Die einstimmige Volksliedpflege im Gesangverein" von Günther Ziegler — „Werke für Männerchor von Peter Cornelius (mit Notenbeispielen)" von Dr. Paul Mies — „Über Konzertprogramme" von Joh. Gerdes.

„Melos" (Schriftleitung Prof. Dr. H. Mersmann), Berlin, 8. Jahrg., Heft 5/6.

Egon Wellesz bespricht in Fortführung der Gedankenreihe „Der Musiker und diese Zeit" u. a. Schwächen der Gegenwartsmusik, denen er das musikalisch frische Leben der Jugendbewegung gegenüberstellt. „...es ist klar geworden, daß die Musik wieder tiefer im Empfinden der europäischen Menschheit verankert werden muß ...; in einer Zeit aber, in der die Maßstäbe der Wertung so sehr ins Wanken geraten sind wie in der unseren, besteht die Gefahr, daß die leichte Faktur das innerste Wesen der Musik gefährdet, daß wir einen musikalischen Journalismus mit allen unerwünschten Folgen eines solchen erhalten. Die Freude am leichten, unbekümmerten Schreiben ist bei der jüngsten Generation als begreifliche Reaktion gegenüber der allzu kritischen Einstellung der vorangegangenen zu verstehen; sie darf jedoch nicht in routinierte Geläufigkeit ausarten, in Geläufigkeit, die über den Leerlauf der Gedanken hinwegtäuschen will. Mißverstandenes Gegenwartsgefühl ist aber auch die fast kindliche Freude an Stoffen für die Opernbühne, in denen Äußerlichkeiten des Lebens dieser Zeit dargestellt werden." — So zu lesen im „unabhängig fortschrittlichen" Melos. Schau, schau...



Johann Sebastian Bach-Maske
Von Josef Weiß

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / AUGUST 1929 HEFT 8

Das Leipziger Bachfeſt.

8.—10. Juni.

Rückblick und Ausblick.

Von Alfred Heuß.

Leipzig iſt heute eine Stadt der ſtärkſten künſtleriſchen Gegenſätze. Einerſeits darf es ſich mit Recht als die eigentliche Bachſtadt bezeichnen, und zwar mit innerer Berechtigung ſeit Einſetzen der mit dem Namen der Neuen Bachgeſellſchaft verknüpften, erneuten Bachbewegung, andererſeits iſt es aber als die Jonny- und Drei-Groſchenopern-Stadt zu bezeichnen, ſofern dieſe niedrigen Nachkriegswerke in keiner andern deutſchen Stadt auf ein derart mitmachendes Publikum ſtießen wie eben in der Bachſtadt Leipzig. Derart ſtark prallten dieſe Gegenſätze aufeinander, daß ausgerechnet am letzten Weihnachtsfeiertag die hieſige Erſtaufführung von Brecht-Weills Dreigroſchenoper ſtattfand, in Leipzig, das einer ganzen Welt das köſtlichſte Weihnachtsgeſchenk mit Bachs Weihnachtsoratorium gemacht hat. Nach auswärts gilt Leipzig glücklicherweiſe als die Bachſtadt, und ſolange Bach dieſe wunderbare Rolle in unſerem Muſikleben ſpielt und Karl Straube, der gleich von Anfang ſich mit aller Entſchiedenheit in die neuere Bachbewegung hineinſtellte, an der Spitze der Leipziger Bachpflege ſteht, wird Leipzig dieſen Ruhm auch bewahren können. Allerdings haben wir im Verlauf des letzten Jahrhunderts einen ſehr empfindlichen Verluſt hinſichtlich innerſter und wertvollſter Bachpflege erlitten. Durch die Vereinigung des von Straube geleiteten Bachvereins mit dem Gewandhauschor liegt ſeither die Pflege der Kantaten im Sinne des öffentlichen Kirchenkonzerts ſo gut wie brach, da die geſellſchaftlichen Gewandhauskonzerte ſich ganz und gar nicht für Kantatenabende eignen, Straubes grundſätzliche Pflege der Bachſchen Kirchenkantaten innerhalb des Sonntags-Gottesdienſtes aber eine kirchliche Angelegenheit iſt und deshalb heute, einem von der Bachſchen Zeit völlig verſchiedenen Zeitalter, für die Aufführung von Kantaten in Kirchenkonzerten nicht wirklich entſchädigen kann. Es iſt auch zu bezweifeln, ob ſelbſt Straube, einem Höhepunkt der Bachbewegung angehörend, ſein kirchengottesdienſtliches Muſizieren lediglich auf Bach wird ſtützen und gerade auch an der zeitgenöſſiſchen einſchlägigen Kirchenmuſik wird vorbeigehen können. Denn es regt ſich, wenn auch langſam, auch auf dieſem Ge-

biete, dem einer an Bach innerlich geschulten Kirchenmusik, wie z. B. Karl Hasses Reformations-Kantate zu zeigen vermag. Seit dem Krieg sind wir jedenfalls in der Erschließung der Bachschen Kantatenschätze in Leipzig nicht mehr weitergekommen, ja, wir wurden der Kantatenabende sogar recht entwöhnt. So wirkte denn auch das Kirchenkonzert mit vier ausgewählten Kantaten tatsächlich wieder als etwas Neues, und in gewissem Sinn lag auch hier der Höhepunkt des so überaus reichhaltigen Bachfestes. Der langen Rede kurzer Sinn: Die Bachstadt Leipzig wird Sorge tragen müssen, den Kantaten Bachs wieder ein besonderes Augenmerk zu schenken. Denn hier stößt man immer wieder auf neue und großartigste Offenbarungen, hier vor allem ist noch am meisten zu tun.

Von allen Bachfesten der Neuen Bachgesellschaft sind die in Leipzig abgehaltenen die von auswärts immer am stärksten besuchten. Dieses Mal beteiligte sich selbst das Ausland nicht unerheblich, Beweis genug, welche Anziehung die unter Karl Straube stehenden Leipziger Bachfeste selbst bis über den Ozean ausüben. Es sind nun auch gerade 25 Jahre her, daß Straube das erste Bachfest in Leipzig leitete, als solches das zweite der im Jahre 1900 gegründeten Neuen Bachgesellschaft. Das erste und somit für alle späteren Bachfeste grundlegende Fest hatte 1901 in Berlin stattgefunden, und es hätte um die Jahrhundertwende wohl noch keine deutsche Stadt gegeben, die sich zu einem Bachfest hätte entschließen dürfen wie Berlin. In Leipzig hatte sich der damals unter Hans Sitt stehende Bachverein nach einer ganz anderen Seite hin entwickelt und kam für irgendwie mustergültige Aufführungen Bachscher Werke nicht in Betracht, der zwar in allerbester Verfassung sich befindende Riedelverein hatte aber gerade in seinem letzten Jahrzehnt sein künstlerisches Hauptgewicht auf Händels Oratorien in Chrysanders Bearbeitung gelegt. Die Wendung geschah in Leipzig durch Karl Straube, der im Jahre 1903 — er war 1902 zum Organisten der Leipziger Thomaskirche gewählt worden — den Bachverein übernommen hatte und nun mit einer im damaligen musikalischen Leipzig unerhörten Zähigkeit daranging, aus dem Bachverein nicht nur einen solchen zu machen, sondern zugleich ein Instrument, auf dem er so unbeschränkt spielen konnte wie auf seiner Orgel. Es ist ihm dies in unablässiger Arbeit allmählich auch gelungen, und schon nach einem Jahre war Straube so weit, das zweite Bachfest der Neuen Bachgesellschaft übernehmen zu können. Aufreizend wirkte damals, und zwar vor allem auf Berliner Musiker, seine ganze Art der geistigen Erfassung Bachs, die, auch heute noch immer wieder durchblickend, in damaliger klassischer Überlieferung aufgewachsenen Musikern Anlässe genug bieten konnte, um Stellung dagegen zu nehmen, ja sie zu verwerfen. Aber trotzdem, schon dieses erste Leipziger Bachfest war ein Sieg, wenn, wie gesagt, keineswegs ein unbestrittener.

Dieses Leipziger Bachfest ist nun nach einigen Seiten hin für die Zukunft wichtig geworden, zunächst durch die Einrichtung eines Gottesdienstes in der „Gestaltung des Vormittagsgottesdienstes, wie er an Festtagen in den beiden Kirchen Leipzigs (Thomas- und Nikolaikirche) zur Zeit Bachs gehalten wurde“ (Georg Rietschel in seinem für die damalige Festschrift verfaßten Aufsatz: Der Gottesdienst des zweiten Bachfestes am Sonntag, den 2. Oktober 1904). Das Berliner Fest war noch eine rein künstlerische Veranstaltung gewesen, wies noch keine Verbindung mit dem protestantischen Gottesdienst auf. Diese bedeutsame Errungenschaft ist Leipzig zu verdanken, an dessen Universität damals ein besonderer Fachgelehrter auf dem Gebiete der protestantischen Liturgie wirkte, der bereits genannte Theologieprofessor G. Rietschel, der um diese

Zeit, nach dem Rücktritt Kretzſchmars, den Vorſitz der Neuen Bachgeſellſchaft übernommen hatte und ſeinerſeits wieder das Glück hatte, in Bernhard Friedrich Richter einen ausgezeichneten Kenner der gottesdienſtlichen Verhältniſſe Leipzigs zu Bachs Zeiten zu finden. Der damalige „Gottesdienſt" iſt auch in ſeiner vollen Ausdehnung durch Druck allgemein zugänglich gemacht worden und hat allen ſpäteren Geſtaltungen des Gottesdienſtes an Bachfeſten zum Muſter gedient. Heute möchte niemand einen derartigen Gottesdienſt mehr miſſen, ja, es gibt zahlreiche Beſucher von Bachfeſten, die in dieſen kirchlichen Veranſtaltungen den Höhepunkt des jeweiligen Bachfeſtes ſehen. Es verdient auch bemerkt zu werden, daß der damalige Feſtprediger Julius Smend und jetzige Vorſitzende der Geſellſchaft nunmehr ſeit 25 Jahren die Bachfeſt-Predigten hält; dieſer geiſtvolle, glänzende Kanzelredner hätte an dieſem Bachfeſt alſo ebenfalls ein Jubiläum feiern können.

Die Verbindung mit der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit wies im Verlaufe der Jahre auch ihre Schattenſeiten auf. Es gab eine Zeit, in der ſie einen ſtärkeren Einfluß ſowohl auf die Erklärung Bachs wie ſeiner Nutzbarmachung für den proteſtantiſchen Gottesdienſt zu gewinnen ſuchte, als in künſtleriſchem Sinne zu verantworten war. So tobte etwa um 1910 ein ordentlicher Krieg um die Frage, ob die Choräle in Bachs Kantaten und Paſſionen von der Gemeinde nicht nur mitgeſungen werden ſollten und könnten, ſondern auch mitgeſungen worden ſeien. Wortführer dieſer Anſchauung war der — verſtorbene — Rudolf Wuſtmann, ein ſcharfer Kopf, und es war — meinerſeits — wirklich nötig, mit ſchwerſtem Geſchütz gegen dieſe ſowohl künſtleriſch wie hiſtoriſch nicht haltbare Anſicht, hinter der noch allerlei anderes ſtand, vorzugehen. Heute iſt es auf dieſem Gebiet ruhiger geworden, gelegentlich flackert aber, wie an dieſem Bachfeſt bei dem Vortrag Dr. O. Beyers (Dresden) „Über Werden und Wirken der Bachſchen Matthäus-Paſſion", etwas von der im beſonderen theologiſchen Bachauffaſſung auf, wobei deutlich zu erkennen war, daß die deutſchen Kirchenmuſiker wenig genug für ſie übrig haben und es entſchieden als eine Anmaßung empfinden, ſo ihnen geſagt wird, daß Wert und Weſen einer Matthäuspaſſion über das Muſikaliſche hinausgehen; gerade dies, zudem mit Perſönlichſtem gerade auch im Muſiker Zuſammenhängende, braucht ihnen nicht im beſonderen geſagt zu werden, es ſei denn von einer ganz überragenden Perſönlichkeit. Seine religiöſen Herzensfalten will der deutſche Muſiker nicht betaſtet ſehen, er wird ſonſt, in einer Art keuſcher Abwehr, ſogar leicht bockig und iſt imſtande, über religiöſe Fragen ſich leichtſinnig zu äußern. So auch ein Brahms, der, innerlichſt gepackt, ſeine vier ernſten Geſänge ſchreiben, von ihnen aber als von „Schnadahüpfeln" ſprechen konnte. Und auch für Beethoven waren Generalbaß und Religion in ſich abgeſchloſſene Dinge, über die er nicht ſprach. Und was Bach betrifft, ſo wird uns von ihm, meines Wiſſens wenigſtens, nicht ein einziges religiöſes Wort berichtet. Das ſteckt alles in den Werken, ein unantaſtbares Heiligtum. Auch heute noch findet ſich im deutſchen Muſiker, und gerade dem Kirchenmuſiker, mehr Religioſität, als ohne weiteres angenommen wird; ohne ſie würde er auch wohl ſeinen Dornenweg kaum durchſchreiten können. Man ſtelle aber keine unmittelbaren, gewiſſermaßen theologiſch religiöſe Anforderungen an ihn; da iſt mit ihm beim beſten Willen nicht viel zu wollen.

Es ſcheiterte auch ſicher nicht am deutſchen Kirchenmuſiker, wenn es bis dahin noch nicht in ſtärkerem Maße gelungen iſt, Bachſche Kantaten — auch dieſe Forderung wurde gerade am damaligen Leipziger Bachfeſt erhoben, und zwar von dem auch heute noch unter politiſch erſchwerendſten Verhältniſſen in ganz ſeltener Pflichterfüllung in

Polen wirkenden Pastor Karl Greulich — in den Gottesdienst zu bringen. Es kann dies nur ganz allmählich und auf — scheinbaren — Umwegen gelingen. Bach bedeutet auf diesem Gebiet einen Abschluß, die rein äußeren Forderungen gerade auch hinsichtlich des mitwirkenden Orchesters und der Solisten sind derart groß und gesteigert, daß sie auch die protestantische Kirchenmusik hundert Jahre früher, vor dem Dreißigjährigen Krieg, nicht hätte befriedigen können. Auch hier heißt es, in übertragenem Sinn: Natura non facit saltus; auch die künstlerische Entwicklung macht keine Sprünge. So muß denn auch für Bach der Untergrund erst geschaffen werden, und wenn heute die fortschrittlichen Kirchenmusiker sich in ganz anderem Maße an die Kirchenmusik des 16. und 17. Jahrhunderts mit Schütz als besonderem Höhepunkt machen, so legen sie hier gerade jenen Entwicklungsweg zurück, der dann auch, durch allerlei Umstände gefördert, zu Bach führen sollte.

Dennoch ist im letzten Vierteljahrhundert schon sehr viel Bach auch in den protestantischen Gottesdienst gelangt, nicht zum wenigsten erleichtert durch die Tätigkeit der Neuen Bachgesellschaft in ihren praktischen Ausgaben Bachscher Werke, unter denen gerade auch die von Arien und Duetten mit einem obligaten Instrument zu nennen sind. Wir bedürfen hierzu auch in kleineren Orten eines musikkundigen, im Sologesang gebildeten Laienkreises, von Herren und Damen der Gesellschaft, die fähig sind, eine Bachsche Arie singen und mitspielen zu können. Sind die nötigen Mittel vorhanden, so gibt es unbeschäftigte Konzertsänger genug, die gern, wie es schon häufig geschieht, diese Aufgabe übernehmen. Wie selbst in Dörfer das Evangelium Bachs getragen werden kann, dafür gibt der diesem Heft beigegebene Aufsatz „Bach auf dem Lande" ein lebensvolles Bild. Bis zur Aufführung Bachscher Chorkantaten ist da freilich noch ein überaus weiter Weg, er kann heute aber, wenn alles ineinander greift, ganz wohl beschritten werden. Den Grundstock für Bach wie überhaupt die Kirchenmusik müssen natürlich kleine, leistungsfähige Kirchenchöre bilden, und wenn die heutigen Bestrebungen auf dem Gebiet der Schulmusik nur einigermaßen halten, was sie versprechen, so handelt es sich in halbwegs absehbarer Zeit um keine Zukunftsmusik mehr. Aber eines nach dem anderen: Zuerst leistungsfähige Chöre unter tüchtigen Fachleuten, die mit der früheren a cappella-Kirchenmusik umzugehen wissen, dann ein allmähliches Heranziehen von Instrumenten in Werken von Schein, Schütz usw., und wenn daneben auch Bach soweit gepflegt wird, als er bewältigt werden kann, um so besser. Heute läßt sich, nachdem der Anschluß an die vorbachsche Musik wirklich geglückt ist, manches entwicklungsmäßig erreichen, was früher nur durch eine Art Wunder möglich gewesen wäre. Und wir leben nun einmal in einer Welt, die mit Ursache und Wirkung zu arbeiten hat.

Noch nach einer weiteren wichtigen Seite hin ist das damalige Leipziger Bachfest von besonderer Bedeutung geworden, der einer geschichtlich gegründeten Aufführungspraxis der Bachschen Werke. Damals hielt Max Seiffert seinen grundlegenden Vortrag über diese Fragen mit dem Ergebnis, daß seither auf diesem Gebiet einigermaßen Sicherheit herrscht, zumal die Neue Bachgesellschaft durch praktische Ausgaben Bachscher Werke auch für die notwendige Klärung der Ansichten sorgte. Freilich, auch heute stößt man, wie auch das Bachfest zeigte, auf allerlei Unsicherheiten oder, vielleicht besser, Unentschiedenheiten, so auf dem Gebiete der Vorhalte in den Solopartien. Es dürfte heute nicht mehr vorkommen, daß die Sänger dieses Kapitel ganz verschieden behandeln; zum mindesten muß in einer Aufführung Einheitlich-

keit herrſchen. Überhaupt iſt zu bemerken, daß in manchen Aufführungsfragen eine gewiſſe „Weitherzigheit“, um nicht zu ſagen Nachläſſigkeit, eingetreten iſt, eine Folge der Sicherheit in Grundfragen, dann aber auch als Kennzeichen unſerer Zeit, die allem Grundſätzlichen infolge einer gewiſſen Schlappheit — die ſich bekanntlich auch ſehr ſtark aufs moraliſche Gebiet in künſtleriſchen Dingen erſtreckt — aus dem Wege geht, fünfe ganz gern auch eine gerade Zahl ſein läßt. Darüber dann noch ein Mehreres hinſichtlich der Fragen des inneren Vortrags.

Eine beſondere Beachtung wurde im letzten Vierteljahrhundert deutſcher Bachpflege der Wiedereinführung alter Inſtrumente geſchenkt. Das Bachſche Orcheſter liegt uns zwar keineswegs ſo fern wie etwa das Anfangs des 17. Jahrhunderts, das Beſondere bei Bach iſt auch bei ihm eher Ausnahme als Regel. Unterſchiede aber wie die zwiſchen Oboe (da caccia) und Oboe d'amore müſſen gemacht werden, wenn z. B. der Hohen Meſſe ihr Recht werden ſoll, weil dort beide Arten, und zwar im Gegenſatz zueinander, verlangt werden. Daß heute auch die Viola da Gamba zu hören iſt und an dem Jubiläums-Bachfeſt geſpielt wurde, wird ebenfalls als ein Fortſchritt gebucht werden müſſen. Die wichtigſte Frage bezog ſich auf die Klavierinſtrumente, die Einführung des Cembalos. Wir haben auch hier die Hauptkämpfe hinter uns und wiſſen, daß es mit der unbedingten Herrſchaft des Cembalos keineswegs getan wäre und es heißen muß: Klavier und Cembalo. Das Bachfeſt verfuhr denn auch nach dieſem Grundſatz, Cembalo wurde für die Chorwerke als eigentliches Generalbaßinſtrument verwendet, weiterhin bei einem Teil der Kammermuſik- und Klavierwerke, ebenſo aber das heutige Klavier, das aber — unbegreiflicherweiſe bei den Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhundert — ſelbſt von Ph. E. Bach und K. H. Graun — durch das Cembalo erſetzt wurde. In der erſten Kammermuſik war lediglich Klavier, in der zweiten lediglich Cembalo zu hören. Ich glaube nicht, daß jemand für den Vortrag der f moll-Klavier-Violinſonate oder der Goldberg-Variationen ſich das Cembalo gewünſcht hätte, obwohl die Werke für dieſes Inſtrument beſtimmt ſind. Bachs Vorliebe für das ausdrucksfähige Clavichord iſt — u. a. durch Forkel — einwandfrei erwieſen und für uns beſteht die Aufgabe darin, unzweideutiger Ausdrucksmuſik, wie ſie die Sonate bietet, zu ihrem Recht zu verhelfen. Und weiterhin zeigt ſich immer wieder, daß gewiſſe kontrapunktiſche Stücke auf dem Klavier klarer geſpielt werden können, weil das ſtarre Cembalo ohnedies die Töne ſtärker durcheinander ſchwirren läßt. Bei der Gambenſonate wäre das Klavier aus dieſem Grunde ebenfalls willkommener geweſen, wie andererſeits die von Ramin gewählten Stücke dem Cembalo gehörten. Unbedingt hat uns dieſes Inſtrument vieles gelehrt, die Cembalomanie iſt aber — auch wegen des bei längerer Dauer auf die Nerven gehenden Klanges — eine unbachſche Erſcheinung. Alles in allem: Wohl iſt die Frage der Beſetzung mit alten Inſtrumenten wichtig, aber es iſt einfach abgeſchmackt, hiervon die eigentliche Wirkung Bachſcher Muſik abhängig machen zu wollen. Es gibt heute nicht wenige, die breitſpurig verkünden, ſie könnten auf dem Klavier vorgetragenen Bach überhaupt nicht mehr anhören. Nun, das ſind modiſch eingeſtellte Köpfe, die nicht einmal die Stellung Bachs zum Cembalo kennen. Vor allem aber: Verderben völlig verkehrte Tempi und falſche geiſtige Vortragsweiſe die Abſichten Bachs nicht unendlich viel ſtärker, als wenn ſelbſt — was heute ja nicht mehr geſchieht — eine Oboe durch eine Klarinette erſetzt würde? Das führt denn zu einem weiteren, und zwar weitaus wichtigſten Punkt, dem des inneren Vortrags.

Das erſte Bachjahrbuch, das ebenfalls im Anſchluß an das Leipziger Bachfeſt von

1904 entstand, enthält an dritter Stelle einen Vortrag vom Verfasser dieser Zeilen: Bachs Rezitativbehandlung mit besonderer Berücksichtigung der Passionen. Die Ausführungen zielen, bei Behandlung einer Sonderfrage, auf eine geistigere Erfassung Bachs und es darf wohl gefragt werden, ob wir in den 25 Jahren auf diesem denn doch wichtigsten Gebiet sonderliche Fortschritte gemacht haben. Die Antwort wird ja und nein heißen müssen. Vor allem durch Albert Schweitzers grundsätzliche Untersuchungen ist ein Zutritt in Bachs Werke erzielt worden, wie er früher in dieser Art nicht vorhanden war. Sobald aber die Anwendung auf einzelne Werke in Frage kommt — die bei Schweitzer sehr oft zu wünschen übrig läßt —, stößt man nur allzu oft auf Versager, und nicht nur dies, auf eine Art Gleichgültigkeit, die allzu deutlich zeigt, daß wir schließlich doch, trotz allen Getues, in einem Zeitalter geistiger Ermüdung leben, das gerade dort ausweicht, wo es eigentlich nichts auszuweichen gäbe und worauf unsere sämtlichen großen Meister, einer wie der andere, das Hauptgewicht legten, auf den inneren, den eigentlichen Vortrag. Es mag in Bachs eigenen Aufführungen oft sehr unzulänglich zugegangen sein, es mag oft scheußlich geklungen haben — „erst hieb er uns und dann klang es scheußlich" —, aber dessen dürfen wir felsensicher sein, den geistigen Absichten ihres Schöpfers gemäß kamen die Werke, zum wenigsten in den Ansätzen, zum Vortrag. Wer nun der fest gegründeten Ansicht ist, daß Bach durchaus klar schreibt, er nicht die geringsten Zweifel darüber läßt, ob ein Stück wuchtig oder getragen, lieblich oder heftig usw. gemeint sei, über die Klarheit seiner Absichten und auch seine allgemeine Vortragsart sich auf zeitgenössische, vor allem durch Forkel überlieferte Berichte stützt, der wird sich in diesen Fragen auf keine Kompromisse einlassen und nur ein Ziel kennen: daß eben Bach, wie jeder andere große Meister, gerade nach dieser Seite mit heißestem Bemühen klarzulegen sei und alles Ausweichen auf diesem entscheidenden Gebiet die eigentliche Versündigung an Bach ausmache. Die als solche wunderbarsten heutigen Aufführungen seiner Werke würde Bach — dessen dürfen wir sicher sein — in seiner elementaren Heftigkeit unterbrochen und einen anderen Vortrag angeordnet haben. Die Tempo- und Ausdrucksfrage eines einzigen bedeutenden Stücks müßte wichtiger sein als alle Cembalo-Disputiererei — die keineswegs zu fehlen braucht —, denn hier geht es nicht um die klangliche Außenseite, sondern die seelisch-geistige Innenseite. Wir stecken hierin aber noch ganz im subjektivistischen 19. Jahrhundert, d. h. wir wollen uns darüber klar sein, daß damals, in einer Zeit eines im ganzen unverbildeteren Musikertums — an buchstäblich bachunkundige Dirigenten wie Arthur Nikisch, der lange Jahre hindurch in Leipzig die Matthäuspassion leitete, ist nicht gedacht — trotz allem eine natürlichere Bachauffassung herrschte, wie denn die eigentlichsten und übelsten Auswirkungen des 19. Jahrhunderts in der Musik erst in unserem Jahrhundert erfolgten und durch die „Neue Zeit" noch keineswegs zurückgedrängt sind, wenn es hier auch zu unterscheiden gilt. Was den Vortrag Bachscher Orgelwerke betrifft, so kehren wir keineswegs etwa reu nütig, wohl aber mit dem Anspruch, das Wahre erst gefunden zu haben, so ungefähr zu der Wiedergabe zurück, die noch so um 1900 allgemein war und wie sie auch mir noch durch einen S. de Lange, H. Lang, Homeyer bekannt ist. Nur sind wir, hinsichtlich der Tempi selbst bekanntester Bachscher Orgelfugen, in eine derartige Unordnung geraten, daß es heute das größte Wagnis bedeutet, sich eines der großen Präludien mit Fugen anzuhören. Früher war der Vortrag z. B. der g moll-Fuge ein elementares Ereignis, heute wird uns in gemächlichstem Zeitmaß der „Aufbau" bloßgelegt, wir werden in die Schulstube geführt, in der das be-

treffende Orgelwerk langſam und bedächtig geübt wird. Wenn wir irgendwo bei Bach eine ſoweit ſichere Überlieferung hatten, ſo auf dem Gebiet der großen Orgelwerke. Die Organiſten, die echten wenigſtens, ſtanden im 19. Jahrhundert auch ziemlich abſeits, ſie hatten eine Welt in Bach, die mit der übrigen nicht ſehr viel zu tun hatte, alles Programmatiſche lag ihnen fern, handfeſt, mit eiſernem Rhythmus und ungebrochenen Gemütes traten ſie an ihren Bach und niemand gab es, der ſie ſtörte. Hüter einer geſunden Überlieferung waren nicht zum wenigſten die einſtigen Lehrerſeminare, wo es immer einige Zöglinge gab, die bis zur Bewältigung der großen Fugen gelangten, wobei einer den anderen zur Erreichung des vorſchwebenden, überlieferten ſcharfen Tempos anſtachelte. Sicher, es war ein ſtarrer, aber doch urwüchſig geſunder Orgelbach, nichts von Romantik war noch in ihn geträufelt, wie man ſich heute überhaupt ganz falſchen Vorſtellungen hinſichtlich des Vortrags klaſſiſcher Werke im 19. Jahrhundert hingibt.

Neben der romantiſchen gab es, gleichwie in der Kompoſition, eine ſogar ſtarre klaſſiſche Richtung, die hinſichtlich des Vortrags klaſſiſcher Werke ſogar die tonangebende war, ſo daß denn auch — man denke an die Definition des Klaſſiſchen in dem einſtigen Allerweltsbuch: Rembrandt als Erzieher — das Klaſſiſche als das Abgezirkelte, Militäriſche, Unbelebte angeſehen wurde. Es mag wohl nötig geweſen ſein, daß hier Breſche geſchlagen wurde, und auf dem Gebiete der Bachſchen Orgelmuſik hat dies, im Guten wie im Böſen, Karl Straube getan; der um die Wende des Jahrhunderts mit der Romantiſierung Bachs begann, ſofern wir eine freie, von außermuſikaliſchen Anſchauungen befruchtete Vortragsweiſe, die aber doch wieder aufs Geiſtige zielte, romantiſch nennen wollen. Da wurde nun vieles faſt grundſätzlich geändert, wozu der Reichtum der modernen Orgel noch im Beſonderen anregte, und wenn heute und ſeit längerem Straube ſelber daran iſt, zurückzugehen zu einfacheren Verhältniſſen, ſo darf in dieſem Zuſammenhange jenes Mannes unmöglich vergeſſen werden, der als erſter, und zwar geſtützt auf eine geſunde Überlieferung, der Kenntnis alter Orgeln und eines geradezu einzigartig unbefangenen Blicks, die Romantik auf dieſem Gebiet zurücktrieb, nämlich Albert Schweitzers. Es geht wirklich nicht, wie es in der heutigen Orgelbewegung der Fall iſt, dieſen Mann entweder unerwähnt zu laſſen oder nur ſo nebenbei zu erwähnen. Das kommt denn ſchon beinahe einer Geſchichtsfälſchung gleich, der entgegenzutreten allmählich denn doch ſehr notwendig erſcheint. Heute befinden wir uns denn auch hierin in einer Zeit des Übergangs. Der Boden iſt gründlich erſchüttert, wir ſuchen Anſchluß an das Frühere in verſchiedenſter Beziehung, das vorläufige Ergebnis beſteht aber jedenfalls darin, daß Bach gerade auch als Orgelkomponiſt problematiſch geworden iſt. Wir ſprachen vom Geiſtigen, einer geiſtigen Erfaſſung Bachs und nahmen hier von dem Vortrag über Bachs Rezitativbehandlung im erſten Bachjahrbuch den Ausgang. Unſereinem geht's eigentümlich. Damals ſchon, als junger Menſch vor 25 Jahren, wandte man ſich mit aller Entſchiedenheit gegen das damalige Gefühlsathletentum, jenes aufgetragene, mehr oder weniger fabrizierte Gefühl; heute, wo Gefühl und Ausdruck von den Matadoren unſrer Zeit in Acht und Bann getan ſind, fühlt man ſich natürlich verpflichtet, gegen dieſen Unſinn, den „Ausdruck" von tabula-rasa-Seelen, vorzugehen. Wer nun aber die letzten Jahrzehnte, gerade auch im Gegenſatz zu ſeiner Zeit, verlebt hat, wird die Beobachtung beſtätigen, daß ſich, und zwar leider, im Grunde noch immer recht wenig geändert hat, wir keineswegs in der Muſik etwa geiſtiger geworden ſind und auf dieſe Weiſe die unwahren Gefühle zurückgedrängt haben. Vielleicht wird heute, gerade weil wir geiſtig, und zwar beſonders ſeit dem Krieg, ſo-

gar fast katastrophal heruntergekommen sind, noch mehr in unechten Gefühlen „gearbeitet“.

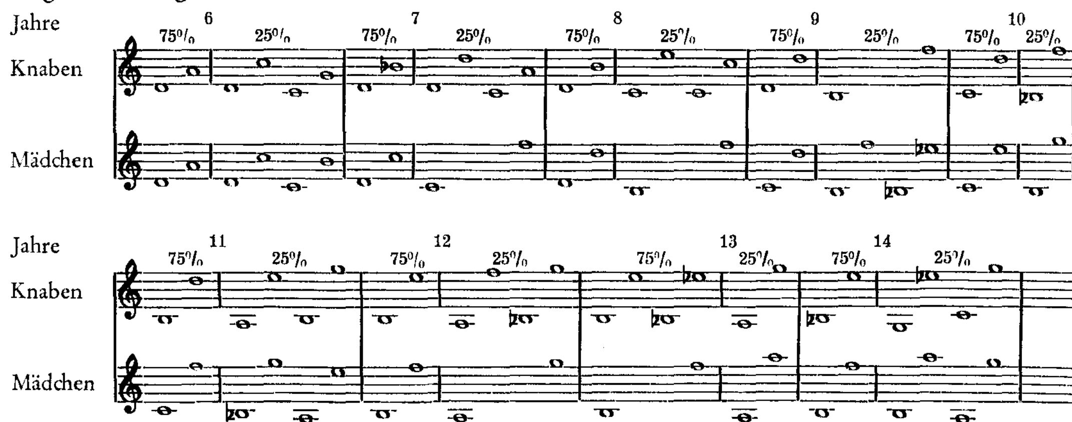
Um ein besonderes Beispiel zu geben, mache ich auf den Vortrag der Jesuspartie in der Matthäuspassion aufmerksam. Die frühere Zeit hatte hier ihre großen Vertreter in Meschaert und Stockhausen, wie es ja früher weit mehr ausgesprochene Persönlichkeiten gab. Nach der heutigen Auffassung war dieser Reichtum allerdings ein „Mangel“, ein Fehler, reicht heutige Intelligenz doch gerade so weit, mit frecher Stirne die eigenen Mängel als Vorzüge hinzustellen und die frühere Zeit als minderwertig anzusehen. Da das Gefühl bei Leuten wie Weill, Krenek, Hindemith u. a. ungefähr so mangelhaft entwickelt ist wie bei einer Kuh der Verstand, jedes Erinnern an Gefühl aber, und werde dieses in der großartigen Fassung eines Beethoven oder Wagner gereicht, sehr unangenehm empfunden wird, so schlägt man eine ordinäre Lache über das Gefühl und künstlerischen Ausdruck an, Melosleute und was sonst noch aus der Masse Mensch sich bemerkbar machen will, grinsen pflichtschuldigst mit, und so weiß denn allmählich der erlauchte Zeitgenosse, daß es mit dem Gefühl zumindest eine höchst verdächtige Sache ist. Allerdings wird wieder ohne weiteres erkennbar, daß man keineswegs auf das Gefühl verzichten will, man lieber sogar unechtes, fabriziertes Gefühl hätschelt, als daß überhaupt auf solches verzichtet würde. Denn was auch heute noch fehlt, und zwar eben leider, ist das Unterscheiden zwischen echtem, starkem, vom Geist geleiteten und geläuterten Gefühl und einem billigen, mehr oder weniger gemachten oder doch aufgetragenen. Die beiden großen Vertreter der Jesuspartie — Stockhausen habe ich allerdings nicht gehört — gaben diese mit durchgeistigtem Pathos, einfach und schlicht; der Ausdruck wurde in die vorgeschriebene Gesangslinie gebannt, nirgends wurde auf den Tönen auch nur ein wenig geschwelgt, der Ausgang war der geistig deklamatorische, der mit dem Gesanglichen eine herrlichste und innerste Verbindung einging, und kamen die großen Ausdrucks-Melismen, so wurden sie mit innerster Kraft geistig gebändigt und machten einen doppelt erschütternden Eindruck. Heute aber und überhaupt im allgemeinen! Die Gesangslinie wird in die Breite und Länge gezogen, daß sich etwa auf fast jedem Ton ein Mittagsschläfchen halten läßt, es werden rhythmuslose Arien gesungen, das deklamatorische, das geistige Prinzip wird ganz in den Hintergrund gestellt, Jesus wird zu einem gesanglichen Gefühlshelden gestempelt, der auf Grund seiner schönen Töne wirkt. Dieser Vortrag ist, mit Schwankungen natürlich — H. J. Moser sucht ein klein wenig dagegen anzukämpfen —, derart üblich geworden, daß er heute als der gegebene erscheint. Als ich einen Vertreter der Partie darüber einmal zur Rede stellte, sagte er: Was wollen Sie machen? Das Publikum ist's gewöhnt und die Kritik erst recht, fänge ich anders, so würde mir ein Mangel an Gefühl vorgeworfen und es hieße dann in der Kritik, daß ich dem Gefühlsgehalt der Partie so gut wie alles schuldig geblieben sei. Wir Sänger werden wohl am besten wissen, was verlangt wird. Geistige Männlichkeit, dieser Artikel wird nicht verlangt! „Besonders wenn er überhaupt nicht geführt wird“, konnte ich noch lachend erwidern. Der Vertreter der Partie am Bachfest, M. Kloos (Hilversum), hatte mit seiner ziemlich trockenen Stimme an und für sich keinen leichten Stand, er leistete sich nun aber hinsichtlich breitesten Zeitmaßes — wohl zum Ausgleich — Stellen, wie sie noch kaum zu hören waren, vor allem das Eli Eli, auf das denn auch der Evangelist gar nicht einging und eine ganz andere Wiedergabe wählte. Bachs „Wörtlichkeit“, seine gemeint strenge Übersetzung, ging deshalb verloren.

Hinſichtlich der Evangeliſten-Rezitative ſchien es vor einigen Jahrzehnten, als wollte ſich wirklich eine geiſtigere Auffaſſung anbahnen. Aber es wurde bald wieder ſtiller, die Tenöre kehrten in den allermeiſten Fällen zu ihren ſchönen hohen Tönen zurück, nahmen ſich Zeit, zu ihnen zu gelangen, und wetteifern gelegentlich, wie es bei K. Erb beſonders im erſten Teil der Fall war, mit den Vertretern des Jeſus, ſingen alſo ebenfalls am liebſten „Arien". Heute fehlt auch der geiſtige Mut, vom Üblichen abzuweichen, weiterhin iſt aber niemand mehr unter den Sängern da, der es den andern zeigen, vormachen könnte. Welch ſchöne Aufgabe z. B., die freudig gefaßten Worte „Aber am erſten Tage der ſüßen Brote" wirklich zu packen, zu geſtalten auf genauer Grundlage von dem, was Bach in aller Klarheit vorgezeichnet hat; ſtatt deſſen herrſcht aber völlige Charakterloſigkeit. Wie Derartiges geſungen wird, könnten die Worte von jedem Dutzendkomponiſten geſetzt ſein, denn was Bach in eine ganz beſtimmte, rhythmiſch und geiſtig geformte Linie bannt, wird in nebenſächlichſte Proſa aufgelöſt. Ach, wie zufrieden, beſſer ſelbſtzufrieden ſind wir doch geworden, wie laſſen wir uns doch von keinen geiſtigen Skrupeln mehr plagen, und alle kommen wir ins Himmelreich, denn ſelig ſind ja, die da geiſtig arm ſind. Tatſächlich, wenn's ſo weiter geht, ſchlafen wir in Deutſchland bei aller Betriebſamkeit noch ein. Da gilt es denn aufzurütteln, wenn auch von einer anderen Grundlage aus, als es von unſeren „Neuen" Muſikern beabſichtigt war. (Schluß folgt.)

Der Stimmumfang der Kinder im volksſchulpflichtigen Alter.

Von H. M. Gärtner, Voerde, Krs. Schwelm.

In Schriften über Stimmbildung und Stimmpflege iſt der Umfang der Stimme bei Kindern im volksſchulpflichtigen Alter meiſt ſo gering angegeben, daß der Praktiker ſich nicht damit eins fühlen kann, denn er findet den Umfang ſtets größer. Die Ergebniſſe dieſer Unterſuchungen ſtammen meiſt von Stimmphyſiologen. Da dieſe gleichzeitig Halsärzte ſind, wird hier ein mächtiger Faktor in der Beurteilung mitſpielen. In ihrer Eigenſchaft als Arzt werden ſie traurige Erfahrungen gemacht haben, ſo daß ihre Unterſuchungen von einer gewiſſen Vorſicht geleitet werden, eine Vorſicht, die hier vielleicht nicht in dem Maße angebracht iſt. So hat Profeſſor Paulſen, Kiel, über tauſend Schulkinder unterſucht zur Feſtſtellung ihres Stimmumfanges. Er kommt dabei zu folgendem Ergebnis:



In der Praxis kommt man aber zu ganz andern Ergebniſſen. Grundlegend ſind dieſe Abweichungen bei den ſechs- und ſiebenjährigen Kindern. Man kann es nicht verſtehen, wie man dieſen Kleinen eine Sexte zudiktiert. Hinzu kommt noch, daß dieſe Anſicht allgemein geteilt wird. Es iſt nur ſo zu verſtehen, daß man nachſpricht, ohne ſelbſt zu prüfen. Infolge dieſer Anſchauung enthalten die Liederbücher für das erſte Schuljahr nur Lieder in dieſem Umfange, dabei ſingen die Kinder jedes andere Lied, das ſie von älteren Geſchwiſtern übernehmen, und ſtören ſich nicht an dieſer Vorſicht. Stichhaltig iſt dieſe Maßnahme nur aus methodiſchen Gründen, wenn man ſie aufbaut auf das Kinderſpiellied. Es gibt heute ſchon Liederbücher, die von dieſem Geſichtswinkel die Lieder im Stufenraum der Sexte betrachten.

Ich habe im Laufe der Jahre die Erfahrung gemacht, daß die Kinderſtimme den umſtrittenen Raum überſteigt. Andere Praktiker teilten mir gleiches mit. Um aber ganz ſicher zu gehen, ſah ich mich veranlaßt, den Umfang der Kinderſtimme einmal ſelbſt gründlich zu unterſuchen und eigene Feſtſtellungen zu machen. Da ich an einer Volksſchule in allen Klaſſen den Muſikunterricht erteile, waren gute Vorbedingungen zur Unterſuchung gegeben. Die Kinder kennen mich, ich kenne ſie, und das wechſelſeitige Vertrauen machte die Unterſuchung leicht.

Bevor ich weitergehe, möchte ich ein Wort über die merkwürdige Zahl der Kinder ſagen, die unterſucht wurde. Es wurden 121 Knaben und 138 Mädchen unterſucht. Weniger die Zahl, als die Art ihrer Zuſammenſetzung muß jeden Unkundigen in Erſtaunen ſetzen. Die Schatten des unglückſeligen Krieges wirken ſich hier aus. Die Klaſſen der Grundſchule ſind gut beſucht, teilweiſe überfüllt, ſo daß die Einrichtung von Parallelklaſſen notwendig wurde. In der Oberſtufe ſitzen nur ſehr wenige Kinder.

Dieſen Unterſuchungen kann die geringe Kinderzahl, vor allem in den oberſten Jahrgängen zum Vorwurf gemacht werden. Damit würde auch das Recht auf Allgemeingültigkeit hinfallen. Wenn hierauf auch kein beſonderer Wert gelegt wird, ſo mögen die Ergebniſſe doch zum Nachdenken anregen. Ich hätte auch auf die Kinder benachbarter Schulen greifen können und ſie einer gleichen Unterſuchung unterziehen können, um ein größeres Material zu erhalten. Ich ſah abſichtlich davon ab, weil hier die zu unterſuchenden Kinder gleichmäßig und durch eine Hand geſchult worden ſind. Dadurch ſtellen ſie eine gewiſſe Einheit dar, deren Zerſprengung das Bild verwiſcht und nicht im Belange einer genauen Unterſuchung gelegen hätte.

Die Unterſuchungen ſelbſt ſollen nun in keiner Weiſe eine Begabungsforſchung ſein. Sie haben nur den Zweck, den Stimmumfang der Kinder zu erforſchen und allgemeinen Zwecken nutzbar zu machen. Das Ergebnis dieſer Unterſuchung ſoll auch nicht abſolut bewertet werden. Andere Vorausſetzungen würden ein anderes Ergebnis zeigen. Hinzu tritt auch noch die Gemütsverfaſſung zur Zeit der Unterſuchung, ein Faktor, der ſehr leicht unterſchätzt wird. Darum beſitzen alle Unterſuchungen dieſer Art nur einen rein relativen Wert.

Die Unterſuchung ſelbſt dauerte bei jedem Kinder ungefähr 8—10 Minuten. Zuerſt ließ ich G-dur von g′ aufwärts ſingen. Sangen die Kinder e″, f″ und g″ rein, ſchloß ſich daran die A-, H- oder C-dur-Leiter. Ich blieb mit der Tonika der zweiten Tonleiter eine Quinte unter dem letzten rein geſungenen Tone. War in der G-dur-Leiter der letzte klare Ton e″, ſo begann die zweite Reihe mit der Leiter auf a′. Als drittes mußte das Kind dann ſingen: „Ein Männlein ſteht im Walde“. Das Lied wurde ſo geſungen, daß der ſchon durch die beiden Tonleitern ermittelte reine Ton ungefähr mit

dem vierten oder fünften Tone des Liedes ſich decken mußte. So wurde das Lied, je nachdem wie hoch das Kind mit ſeiner Stimme kam, in C-, D- oder E-dur angeſtimmt.

Abwärts lagen die Dinge ähnlich. Zuerſt mußte das Kind von g′ an abwärts ſingen. Als Ausgangspunkt wählte ich g′, weil dieſer Ton wohl der ungefähre Mittelpunkt der Kinderſtimme iſt. Sang es nun das h noch rein, folgte darauf F- oder Es-dur. Damit war auch meiſt die Tiefe der Stimme ermittelt. Um nun ganz ſicher zu gehen, wurde auch hier ein Lied zu Hilfe genommen. Unſer Leib- und Magenlied: „Zeiſig, Zeiſig, die Buben ſind fleißig, Stieglitz, Stieglitz, die Mädel ſind gar nichts nütz" wurde dazu genommen. Das Lied beginnt mit der Quinte und fällt zur Tonika. Auf dieſe Weiſe war es möglich, den relativ höchſten und tiefſten Ton der Kinderſtimme zu ermitteln.

In der folgenden Aufſtellung iſt das Ergebnis der Unterſuchung niedergelegt. Die wagerechten Reihen bringen die Jahrgänge von ſechs bis vierzehn, Knaben und Mädchen getrennt. Die erſte ſenkrechte Reihe zeigt den tiefſten und den höchſten Ton an, der von einem der Kinder erreicht wurde. Dann folgt der Ton der geringſten Tiefe und Höhe. Der dritte Raum iſt wohl für uns am wichtigſten, da er den durchſchnittlichen Tonumfang der Kinderſtimme bringt. Dann folgt die Scheidung nach Klangfarbe, nach Mutanten und Nichtſängern. Die Zahl der Kinder beſchließt die Reihe.

	Größte erreichte Tiefe u. Höhe	Geringſte erreichte Tiefe u. Höhe	Durchſchnittlicher Umfang	Bratſchenklang	Geigenklang	Mutanten	Nichtſänger	Zahl der Kinder
Knaben 6 Jahre				4	7	—	2	13
Mädchen				4	6	—	3	13
Knaben 7 Jahre				11	14	—	6	31
Mädchen				5	19	—	3	27
Knaben 8 Jahre				5	11	—	—	16
Mädchen				13	18	—	2	33
Knaben 9 Jahre				6	11	—	3	20
Mädchen				8	16	—	—	24

	Größte erreichte Tiefe u. Höhe	Geringſte erreichte Tiefe u. Höhe	Durchſchnittlicher Umfang	Bratſchenklang	Geigenklang	Mutanten	Nichtſänger	Zahl der Kinder
Knaben 10 Jahre				4	5	—	—	9
Mädchen				2	6	—	—	8
Knaben 11 Jahre				1	3	—	—	4
Mädchen				5	5	—	—	10
Knaben 12 Jahre				2	4	—	1	7
Mädchen				2	3	—	1	6
Knaben 13 Jahre				5	6	1	2	14
Mädchen				2	3	—	—	5
Knaben 14 Jahre				1	4	2	—	7
Mädchen				4	6	2	—	12

Ein Vergleich der einzelnen Verſuchsreihen zeigt die Entwicklung des Umfanges der kindlichen Stimme in den verſchiedenſten Altersſtufen. Langſam, Schritt für Schritt, wächſt die Stimme ziemlich gleichmäßig nach oben und unten. Stellt man dieſe Ergebniſſe den Reihen von Prof. Paulſen gegenüber, ſo ſind Unterſchiede in allen Jahrgängen feſtzuſtellen. Ich konnte nicht nur einen größeren Stimmumfang im allgemeinen feſtſtellen, ſondern auch die beſonders begabten Kinder weiſen einen viel größeren Stimmumfang in Höhe und Tiefe auf. Da ich die vermutliche Urſache ſchon zu Beginn meiner Ausführungen verſuchte feſtzulegen, brauche ich hier nicht mehr näher darauf einzugehen.

Vergleicht man den Umfang der Knaben- und Mädchenſtimmen miteinander, ſo iſt

ein merklicher Unterſchied zu erkennen. Es iſt darum auch nicht zu verſtehen, daß man immer wieder Kinderchöre antrifft, wo die Mädel die erſte Stimme und die Knaben die zweite und dritte Stimme ſingen. Das iſt ein Verbrechen an den Kinderſtimmen und zeigt nur, daß der Leiter auf einem Inſtrument ſpielt, welches er nicht kennt. Ich habe von jeher nach Höhe und Tiefe getrennt und dabei noch die helle und dunkle Klangfarbe der einzelnen Stimmen berückſichtigt. Für dieſe Färbung hat Greiner, Augsburg, die Ausdrücke Geigen- und Bratſchenklang geprägt. Die Charakteriſierung iſt ſehr fein gewählt und für die Kinderſtimmen beſſer zutreffend als die üblichen Bezeichnungen Sopran und Alt. Die beiden letzten Begriffe ſind doch nur von den Erwachſenen in Ermangelung etwas Beſſeren entlehnt und für die Kinder wenig bezeichnend; denn zu der unbedingt notwendigen Höhe oder Tiefe gehört auch der typiſche Sopran- oder Altklang Das ſchließt natürlich nicht aus, daß auch hier Grenzfälle ſehr häufig ſind, vielleicht ſogar in der Mehrzahl. Helle, klare Soprane und volle, dunkle Altſtimmen gibt es wenig, es ſind auch nur Oaſen in der Wüſte.

Wie ſteht es mit der Klangfarbe bei den Kindern? Sie kommt in allen Schattierungen vor, vom hellſten Klang bis zum tiefſten Dunkel, vom Klang der Geige bis zum ſatten Tönen der Bratſche. Mit dieſen Klangfarben iſt jedoch nicht immer die nötige Höhe oder Tiefe verbunden. Unter den unterſuchten vierzehnjährigen Mädels ſind zwei, die durch zwei Oktaven ſingen von g—g″. In ihren Stimmen liegt ein großer Unterſchied. Die Stimme des einen Mädels klingt hell wie der Ton der Geige, nur in der Tiefe wird er etwas matt. Bei der andern iſt die Stimme dunkel gefärbt bis in die Höhe, ihre Stimme gleicht dem Klange der Bratſche. Selbſt Kinder, bei denen man nach dem Umfang der Stimme c′—g′ den Geigenklang vermutet, zeigen das Gegenteil, während tiefer gehende Stimmen mit geringerer Höhe den Klang der Geigen aufweiſen.

Für den Leiter von Kinderchören erwächſt aus dieſer Einteilung eine große Gefahr, da der Bratſchenklang der Stimme nicht immer auch die vermutliche Tiefe bedingt. Auf der anderen Seite ſteht der feine, differenzierte Klang des Kinderchores, wenn die Stimmen in dieſe beiden Gruppen geordnet ſind. Daraus erwächſt für den Leiter die Aufgabe, die Kinder ſtets erneut zu prüfen auf Stimmklang und -Umfang. Beim zweiſtimmigen Geſang müſſen die Kinder, welche die Höhe und Tiefe nicht erreichen, angehalten werden, zu ſchweigen, nur dann kann man die beiden Klanggruppen gegeneinander ſtellen. Dieſe Vorſichtsmaßnahme wird aber ſelten notwendig ſein, da die Kinder in dem Alter, da dieſes Singen einſetzt, ſchon einen genügenden Stimmumfang ihr eigen nennen. Anders iſt es beim dreiſtimmigen Singen. Da kann man ſcharf trennen nach Bratſchen- und Geigenklang. In die zweite Stimme kommen die Kinder, deren Stimmumfang für die erſte und dritte Stimme nicht ausreicht.

Ein Wort ſoll auch den Nichtſängern gelten. Es handelt ſich hier keineswegs um unmuſikaliſche Kinder, ſondern in den meiſten Fällen fehlt ihnen die Beherrſchung der Phonationsorgane. Der Volksmund ſtempelt ſie zu den bekannten „Brummern". Man tut dieſen Kindern damit bitteres Unrecht, denn mir iſt es faſt in allen Fällen gelungen, im Laufe der Jahre aus ihnen recht brauchbare Sänger zu machen. Ich brachte ihnen zuerſt den Glauben an ſich ſelbſt bei und den Mitſchülern das Verſtändnis für dieſes Übel. War das gelungen, dann war auch ſchon faſt alles gewonnen. Dieſe Kinder ſangen ihre Lieder vor ihren Mitſchülern in Freude auf das Urteil dieſer: „Es geht ſchon viel beſſer! Bald ſingſt du ſo wie wir!"

Da iſt ein ſiebenjähriger Knabe. Der ſang am Tage der Unterſuchung rein von d′ bis

h'. Höher und tiefer rein zu singen ist ihm nicht möglich, obwohl sein Stimmumfang mindestens drei Töne nach oben und unten größer ist. Ein von ihm gesungenes Lied klingt ganz merkwürdig. Soweit der Melodiebogen die Linie zwischen d'—h' spannt, geht die Sache gut. Überschreitet sie diese Grenzen, dann singt er irgendwelche Töne, die darüber oder darunter liegen. Kehrt die Melodie in die ihm gezogenen Grenzen zurück, so singt er wieder rein weiter. Dieser Gesang klingt merkwürdig und entbehrt nicht einer gewissen Komik. Dieser Knabe gehört einer Klasse an, die ich im vergangenen Jahre bei der Aufnahme untersuchte. Da war es ihm nicht möglich, auch nur das kleinste Lied zu singen. Diese Klasse hat in dem Jahre sehr viel gesungen. Es wurde nur gesungen aus Freude am Lied, alles Theoretische unterblieb. Man sieht hier, wie der Knabe sich entwickelt hat und in eine Fähigkeit hineingewachsen ist, die latent in ihm ruhte.

In dieser Klasse sind noch zwei Knaben, die ebenfalls nicht singen können. Der eine kann hoch oder tief erst von der Quarte an unterscheiden, während der andere dazu die Dezime gebraucht. Innerhalb dieser beiden Räume ist ihnen jegliche Unterscheidung unmöglich. Hier liegt im Gegensatz zu dem vorigen Knaben eine akustische Störung vor. Deren Behebung ist viel schwerer, wie ich im Laufe der Jahre erfahren habe. Bei diesen beiden Jungen handelt es sich um einen Erbfehler. Sie gehören einer Familie an, wo die Vettern und Basen, soweit ich sie kenne, mit dem gleichen Fehler behaftet sind. Ferner fehlt ihnen das rhythmische Gefühl. Sie singen aber liebend gern und sehnen sich nach Musik. Die Vererbung scheint überhaupt eine größere Rolle zu spielen, wie allgemein angenommen wird, denn unter den 23 Nichtsängern sind 6 untereinander versippt und von 5 Kindern sind mir Verwandte bekannt, die denselben Fehler aufweisen. Der Rest der Kinder ist mir zu wenig bekannt, um darüber etwas Genaues sagen zu können. Auf Grund der Untersuchung nehme ich aber an, daß es sich bei ihnen nur um eine Störung im Gebrauch der Phonationsorgane handelt, die sich später legt.

In überreichem Maße wird heute die Musik an die Jugend gebracht; aber vor lauter Musik erkennt man leider oft das schönste und wertvollste Musikinstrument nicht: die Kinderstimme. Wer die singende Jugend den ganzen Tag um sich hat, sei es in Schulen oder Musikschulen, sollte wissen, welche Schönheiten durch seine Hand veredelt, aber auch gemindert werden können. Er sollte es sich angelegen sein lassen, diese Stimmen zu schonen und zu bilden. Man soll nicht zu ängstlich sein und der Stimme zu wenig trauen, man soll ihren Umfang und ihre Kraft aber noch weniger überschätzen. Die Pflege verlangt die Mittellage, denn sie ist der Boden des singenden Volkes.

Offener Brief Heinrich Zöllners an Alfred Heuß.

Sehr geehrter Herr Doctor!

Daß ich mit größtem Interesse Ihren Aufsatz über die beiden Vertonungen von „Das Wandern ist des Müllers Lust" (Januar- und Februar-Heft) gelesen habe*), brauche ich Ihnen kaum zu versichern. Es geht das ja mitten in ein Gebiet hinein, welches das Schwierigste und Unerforschteste in der Musik ist: das der Hermeneutik. Mit Ihren Ausdeutungen haben Sie aber n. m. A. ganz den richtigen Weg eingeschlagen um in dieses Dickicht einzudringen. Und die Ergebnisse scheinen mir denn auch durchaus ersprießliche zu sein.

*) Nämlich die Lieder von Carl Zöllner und Franz Schubert.

Nur auf einen Umſtand ſcheinen Sie mir bei beiden Liedern nicht hingewieſen zu haben, der aber doch zu auffallend iſt, um wenigſtens als einigermaßen ſeltſam erwähnt zu werden. Das Tempo nämlich. Sie ſprechen zwar wiederholt von „echten Wanderliedern" — oder ſo ähnlich. Gehört denn aber zu einem echten Wanderlied nicht ein echtes Marſchtempo? — Dieſes aber weiſt weder das eine noch das andere Lied auf.

Denken Sie ſich mal einen Militärmarſch von Schubert, meinetwegen den allerbekannteſten in D dur. Und nun probieren Sie, dieſes Marſchtempo auf die 1. Nummer der Müllerlieder anzuwenden! Das geht einfach nicht — oder es würde die ganze Fineſſe dieſes poetiſchen Baues zerſtört werden — die Figuren einfach verhudelt! Ich höre noch jetzt den berühmten Schubertſänger Guſtav Walter das Lied ſingen: Da war das Tempo viel gemäßigter. Und doch: ein Wanderlied wars! Es war — ſoll man es ſo ausdrücken? — mehr die Idee des Wanderns, als das veritable Wandern eines Menſchen, eines Müllerburſchen. Er hört die Mühle da unten im Tale — ſie klappert ihren lieblichen Takt aus der Ferne — aber ein Takt für die Schritte eines rüſtigen Wandergeſellen? — Nein, das iſts nicht!

Und ebenſo iſts bei Carl Zöllner. Das iſt durchaus auch nichts als das Bild der heiteren Wanderſtimmung. Sie haben ja in der liebevollſten Weiſe den ſeltſam verſchlungenen und doch ſo unendlich klaren polyphonen Coloraturrefrain am Schluſſe als das Bild einer Mühle in vollſter Tätigkeit veranſchaulicht. Famos! Und ſicherlich ganz wahr. Aber nun denken Sie ſich dies überaus zarte Gebilde in ein feſtes Marſchtempo (mit einem doch ſchließlich nötigen Schuß Derbheit oder wenigſtens Accenten dazu) geſpannt! Da iſt das liebliche Bild von der Mühle im Tale, von den aufwärts getriebenen, den abwärts fließenden Waſſerwellen mit einem Male ſtark vergröbert. Denken Sie ſich es geſungen — bei welchem Takte würde (immer im normalen Marſchtakt gedacht!) die Athemloſigkeit eintreten? Sicherlich ſchon nach wenigen Takten!

Nun weiß ich aus dem Munde meiner Mutter, daß mein Vater es gar nicht liebte, wenn dies Lied etwa auf irgend einem Marſch angeſtimmt wurde. Er hielt es durchaus dafür nicht geeignet. Das Tempo ſeines Liedes war eben ein anderes. Ein zurückgehalteneres — genau wie offenbar auch bei Schubert: Die Beſchreibung eines Wanderers — nicht das Wandern ſelbſt! Das Waſſer wandert, getrieben vom Mühlrad — nicht der Müllerburſch ſelbſt.

Sie mögen nun ſagen: aber der Dichter will doch offenbar, daß der Wanderer es ſelbſt ſingt! Jawohl: aber nicht im rüſtigen Wandererſchritt — ſondern in dem läſſigen, dahinſchlendernden Schritt des Poeten, der ſich ſelbſt ein Bild im Innern ſeiner Seele von den treuen Gehilfen ſeines Gewerbes malt: den Rädern, den Steinen, dem Waſſer! Und dahinter ſieht er wohl gar ſchon ein liebliches Bild: die ſchöne Müllerin!

Und nun noch eins: Carl Zöllners Müllerlied iſt zum Volkslied geworden. Die Kinder ſingens wirklich auf ihren Wanderungen, und die Großen auch. Aber was tun ſie dann? Sie verdoppeln — oder beſſer geſagt: ſie verlangſamen das eigentliche Tempo um das doppelte! Das können Sie hundert Male in jedem Sommer auf der Wieſe, im Wald hören! — Natürlich iſt dies eine die Schönheit des urſprünglichen Liedes faſt vernichtende Eigenmächtigkeit. Und gänzlich geſchmacklos dazu. Aber was ſollten ſie machen? Im richtigen — alſo doppelten Tempo — geſungen würde das Lied Laien ſchon ganz unmöglich ſein — die Figuren müßten verſchludert, die Atmung, wie ſchon erwähnt, ganz unmöglich werden. Der Refrain (den die Kinder ſich jetzt auch nicht mehr ſchenken!) wirkt grotesk, beinahe lächerlich. Gut, daß keine Mittelſtimmen mehr dabei ſind — ſo langſam fließendes Waſſer gibts ja gar nicht, ſelbſt nicht in Ihrem Pleißathen. Aber dieſe Zeilen ſind nicht an die Kinder gerichtet (die ſich immer „des Raumes bedienen mögen" wie die Kobolde im „zurückgekehrten Grafen") ſondern an die Dirigenten, die wirklich dieſes Tempo als das „richtige" aufgenommen haben. Ja, iſts denn nicht ein Wanderlied? hat mir ein College einſt geſagt? Das doppelte Tempo würde doch unmöglich ſein! — Etwas Wahres lag natürlich in dieſem ſeinen Einwand. Aber es iſt und bleibt eben ein zweites Allegretto-Tempo mit Nüancen — zum Wandern geſungen im Herzen, aber kaum mit dem Munde — es ſei denn, daß der Sänger über eine Athem-

technik verfügt wie der Stuttgarter (später wohl Wiener) Kammersänger ....., der das Schumannsche „Die Rose, die Lilie, die Taube“ etc. in einem Athemzug zu singen vermochte.

Und zum Schluß noch eins. Sie sagen in Ihrem Aufsatze u. a.: Man betrachte sich eine einfache Melodie, wie das Zöllnersche Müllerlied, in Hinblick darauf, daß sie bewußt, also mit Einschaltung kritischer Tätigkeit (in obigem Sinn) entstanden wäre. Zöllner erschiene uns da als ein haarscharfer Denker und als ein Metriker von feinstem Schlage, der den Text nach allen Seiten aufs feinste abgewogen hätte.“ Nun, Herr Doctor, da kann ich Ihnen sagen: das letztere ist geschehen — und das erstere ist mein Vater gewesen. In diesem Falle ist der Beweis noch vorhanden. Carl Zöllner hat gerade in den ersten Zeilen dieses Wanderliedes stark herumgefeilt. Es ist hochinteressant zu sehen, wie er immer und immer wieder geändert hat, ehe er auf den ihm einzig richtig erscheinenden musikalischen Ausdruck dieser Zeilen gekommen ist. Diese Beweise liegen im Archiv des Kölner Männergesangvereins, dem ich sie bei Gelegenheit seines 75jährigen Jubiläums im Jahre 1917 geschenkt habe.

Eines ist bei dieser Sache doch seltsam und wirft ein merkwürdiges Licht auf die geistige Einstellung unserer Chordirigenten: No. 1 der Müllerlieder wird überall gesungen: No. 2—6 — alle im Wert der ersten Nummer gleich — fast niemals! (vielleicht abgesehen von No. 3 — „Halt“) Sind die Lieder zu schwer? Wahrscheinlich! Wenigstens ich kenne keine schwierigeren! Nicht nur der Technik nach — nein, vor allem der geistigen Einstellung nach! — Aber es lohnt sich wirklich, sie zu studieren. Ein edleres und feinsinnigeres Material zum Studium gibts wohl kaum in der gesammten Männerchorlitteratur. Sie sind und bleiben ewig „modern“, weil der innere Wert sie dazu stempelt.

Mit besten Grüßen Ihr

ergebener

Heinrich Zöllner.

Freiburg i. B. d. 14. Febr. 1929.

Erlauben Sie mir nur noch einige wenige Bemerkungen, sehr geehrter Herr Professor. Daß gerade auch Musiker wie Sie, Männer der musikalischen Praxis auf verschiedenstem Gebiet, mit derartigen Arbeiten etwas Ordentliches anfangen können und in ihnen den Weg sehen, um überhaupt dieser schwierigen Fragen einigermaßen Herr zu werden, muß einen heute noch besonders freuen, da die jetzige Erklärung von Musik, Hand in Hand gehend mit der modernen Musik, ganz anders geartet ist. Nun, es kommen auch wieder andere Zeiten und der Versuch, gewissermaßen in Herz und Seele des komponierenden Musikers zu sehen, wird in gesünderen Zeiten wiederum gemacht werden.

Zuerst über die Tempofrage ein paar Worte. Ich stimme Ihnen durchaus zu, daß es sich in beiden Liedern um ein gemächliches Marschtempo handelt, so sie — was von Ihnen verurteilt wird — auch zu Marschliedern benutzt werden. Es gibt nun aber erfahrungsgemäß Schnellmärsche und solche in gewöhnlichem Schritt, und zwar gehört der Marsch von Schubert zu den ersteren. Würde ein Grenadierbataillon auf ihn marschieren, so müßte entweder das Zeitmaß bedeutend verlangsamt werden oder aber die Soldaten müßten so rasch und lebhaft ausschreiten wie man es bei dem italienischen Bersaglieri beobachten kann, die ein erheblich anderes Marschtempo haben als z. B. die deutsche Infanterie. Ich will damit nur sagen, daß eben auch das Marschtempo etwas Relatives ist und gerade die so überaus graziösen, quecksilbernen Schubert'schen Märsche nicht als die Norm angesehen werden können. Alle Männerchordirigenten werden Ihnen aber sicher durchaus dankbar für die Forderung sein, das Zeitmaß des Müllerliedes Ihres Vaters aus dem Wesen des Liedes zu erfassen, nicht aber ein leichtfüßiges Marschtempo zu wählen, wie es Kinder anschlagen.

Sehr dankbar werden wohl alle Leser für die Mitteilung sein, daß die Anfangsmelodie von Karl Zöllners Lied nicht auf den ersten Wurf geglückt ist. Meine Worte, daß Ihr Vater mir als „haarscharfer Denker und als ein Metriker von feinstem Schlage“ erschiene, so er die verschiedenen Betonungen bewußt abgewogen hätte, scheinen Sie etwas mißverstanden zu haben, wenigstens



Johann Sebastian Bach-Denkmal
Von Josef Weiß



Phot. Hönisch-Leipzig

Franz Schubert-Denkmal zu Leipzig

Von Seifart-Tschaplowitz

die hinſichtlich des Metriſchen. Ich denke da an metriſche Übungen und Unterſuchungen, wie ſie von Seiten gelehrter Metriker vorgenommen werden, die einen einzelnen Vers bis aufs letzte metriſch behandeln, jedes Wort, jede Betonung abwägen und miteinander wieder in natürliche Verbindung zu bringen ſuchen, ſodaß man ſchließlich ganz verwirrt werden könnte. Der eigentliche Liedmuſiker arbeitet aus dem — ſinnerfüllten — Rhythmus des Gedichtes heraus, und unterſucht man nachträglich ſeine — gelungene — Melodie, ſo ſtellt ſich mittelbar heraus, daß er ſich zugleich, ihm unbewußt, auch als feinſinniger Metriker bewährt hat. Nur das wollten meine Worte ſagen. Nochmals beſten Dank! Ihr ergebener A. Heuß.

J. S. Bach auf dem Lande.

Von Anna Firnbacher, Göttingen.

Aus eigener Erfahrung möchte ich einen Verſuch, Bachſche Muſik der Landbevölkerung nahe zu bringen, mitteilen. Dieſer Verſuch wurde von dem Paſtor des Dorfes, in dem er gemacht war, als gelungen bezeichnet, weil ihm aus der Gemeinde nach der Feier viel freudiger Dank geſagt wurde. Er hatte einen jungen Organiſten und mich, die Bach-Lieder ſang, zu einer Bachfeier in ſeiner Kirche aufgefordert. Vielleicht regen dieſe Zeilen dazu an, Bach, den großen Menſchen und Muſiker, der alle frommen Regungen einer Menſchenſeele in tiefſtem Empfinden läutern und zu Gott emporzutragen vermag, auch in unſern Dorfkirchen, die mir dazu immer beſonders lieb waren, öfter als bisher der Gemeinde darzubieten. Die Paſſionszeit, die Bach zu den volkstümlichſten und erhabenſten Schöpfungen ſeiner Kunſt anregte, iſt dazu beſonders geeignet; doch haben wir auch für die andern Zeiten des Kirchenjahres einen reichen Schatz Bachſcher Lieder, die für dörfliche Feiern zu verwerten ſind. Es ſei mir erlaubt zu erzählen, wie wir damals eine ſolche Paſſionsfeier, mit der die Weihe einer neu zurechtgemachten Orgel verbunden war, ausgeſtalteten. Auch was ich perſönlich auf einer ſolchen meiner „Künſtlerfahrten" erlebte, intereſſiert vielleicht einen oder den andern, der ähnliche Konzerte ſchon ſelbſt veranſtaltet hat oder ſolch reiſende Muſikanten in ſeinem Pfarrhauſe freundliche Gaſtfreundſchaft gewährte.

Als mir eines Tages beim Nachhauſekommen mitgeteilt wurde, daß ein Paſtor aus einem drei Stunden weit entfernten Dorfe mich in einer Konzertangelegenheit ſprechen wollte und am andern Morgen wiederkäme, meinte meine beſorgte Mutter: „Das kannſt du doch nicht annehmen in dieſer ſchlechten Jahreszeit und bei der Entfernung ohne Bahn und Autoverbindung." Ich entgegnete, daß ich den Paſtor erſt ſprechen müßte und hatte heimlich ſchon Luſt, denn ich liebe dieſe Feiern in den kleinen Dorfkirchen immer ganz beſonders, und hatte dabei immer viel Schönes, innerlich Gewinnbringendes erlebt, wogegen der äußere Gewinn den Verhältniſſen entſprechend, nicht ſehr reichhaltig war. Als dann in einem Schneeſturm andern Tages der Paſtor W. aus R. zu Fuß zu mir kam und mir ſeinen Wunſch, eine Bachfeier zu veranſtalten, vorbrachte, ſagte ich ihm gleich freudig zu. Ein neu gegründeter Kirchen- und ein Kinderchor ſollten mitwirken; das war mir recht lieb, denn naturgemäß iſt der Anteil einer Gemeinde viel größer, wenn recht viele ihrer Mitglieder mitwirken. So war auch hier „das gemiſchte Chor", wie es im Dorfe hieß, wochenlang vorher zu eifrigem Proben verſammelt, hatte allerdings, wie ſich nachher herausſtellte, ſeine Kräfte überſchätzt; denn bei der kurzen Zeit ſeines Beſtehens war der Chor noch nicht genügend ſicher und geſchult genug, ſich öffentlich hören zu laſſen. Dazu bedürfen Bachſche Choralſätze eines längeren und eingehenderen Studiums, als hier vorausgegangen war. Es iſt durchaus möglich, ungeſchulte Stimmen und Menſchen ohne Notenkenntnis dazu zu bringen, ſchwierige Chorſätze zu bewältigen, vorausgeſetzt, daß der Dirigent etwas von Stimmbildung verſteht, ſelbſt ein tüchtiger Muſiker iſt und die Geduld und Begeiſterungsfähigkeit beſitzt, den Chor mit ganz leichten Aufgaben anfangen zu laſſen, um ihn allmählich in die polyphone Stimmführung herrlicher Bachſätze zu leiten. Unter unſern Lehrern, Lehrerinnen, Paſtoren und Paſtorinnen iſt doch kein Mangel an guten Muſikern; und nur ſolchen ſollten ſan-

gesfrohe Gemeindeglieder anvertraut werden. Oft erſetzt ein Nachbardorf Fehlendes. Jedenfalls ſollte nur das möglichſt Beſte zur lebendigen Darſtellung kommen, denn will man wahre Kunſt ins Volk tragen, muß es auch hier heißen, „das Beſte iſt gerade gut genug“.

Das Konzert wurde im „Lokalblättchen“ unter der Rubrik „Verſchiedenes“ angezeigt. Der Bericht über die Mitgliederverſammlung des Ziegenzuchtvereins endigte mit dem ſchönen Satz: „Nach Schluß der Verſammlung kam der gemütliche Teil, bei dem das Fell des Ziegenbockes tüchtig begoſſen wurde“, dann ein Gedankenſtrich und der Hinweis auf die Bachfeier. Im Schlußſatz wurde noch hervorgehoben, daß der Eintrittspreis gering gehalten wäre, ſo daß es jedem möglich ſei, dem Konzert beizuwohnen. Ein ſtud. theol. W., der ein tüchtiger Orgelſpieler und dem Pfarrhauſe befreundet war, gab abends vor dem Konzert, am Geburtstage Bachs, in einem Vortrag eine Überſicht von Bachs Leben und Schaffen und erläuterte die Vortragsfolge des morgigen Konzerts. Letztere hatte ich mit viel Freude zuſammengeſtellt und mich an die ſchönen Lieder des Schemelliſchen Geſangbuches gehalten, deren choral- und ſtrophenmäßige Behandlung der dörflichen Einſtellung und Gewohnheit entgegenkommt. Es ließ ſich ſo die ganze Leidensgeſchichte darſtellen, bis zur Auferſtehung, die in dem herrlichen Lied „Jeſus unſer Troſt und Leben“ mit dem jubelnden Halleluja als Schluß beſungen wurde. Ich ſetze hier die Vortragsfolge zur praktiſchen Verwendung hin. Die Chorſachen waren der Stimmung angepaßt und können je nach den örtlichen Verhältniſſen eingefügt oder fortgelaſſen werden.

1.	Präludium von Bach	Orgel
2.	Mein Jeſu was für Seelenweh, befällt dich in Gethſemane (Bach) . . .	Geſang
3.	Siehe, das iſt Gottes Lamm	Chor
4.	Bach	Orgel
5.	So gibſt du nun, mein Jeſu, gute Nacht, ſo ſtirbſt du nun, mein allerliebſtes Leben (Bach)	Geſang
6.	O Haupt voll Blut und Wunden (Bach)	Chor
7.	Brich entzwei, mein armes Herze (Bach)	Geſang
	Pauſe.	
8.	Orgel (Bach).	
9.	Jeſus unſer Troſt und Leben (Bach)	Geſang
10.	Ehre ſei Gott in der Höhe	Chor
11.	Orgel (Bach).	

Ich hatte jedes Lied bis ins kleinſte ausgearbeitet und geübt, als ob ich es einem Publikum von Künſtlern vorſingen wollte. Das iſt man der Kunſt als ſolcher ſchuldig, ganz gleich, welche Hörerſchaft man vor ſich hat; nur wenn man die Sachen vollſtändig auswendig beherrſcht, kann man allen Vorkommniſſen unvorhergeſehener Art, wie plötzliches Verlöſchen des elektriſchen Lichtes, Herunterfallen des Notenblattes, die mir auf meinen Fahrten ſchon begegnet ſind, ruhig entgegenſehen und durch ebenſo ruhiges Weiterſingen peinliche Pauſen ausfüllen. Vom Organiſten fordert man ſelbſtverſtändlich Gleiches. — Der Schneeſturm, der meine Mutter noch am Tage vor dem Konzerte ſtark beunruhigte, wich meinem ebenſo ſtarken Glauben an die Sonne, die am Sonnabend nachmittag erſchien. Sie ſtrahlte den ganzen Sonntag, den eine ſchöne klare Sternennacht einweihte. Vormittags $^{1}/_{2}11$ Uhr machte ich mich, wie verabredet, marſchbereit und ſah zur größten Freude meiner beſorgten Mutter eine offene bäuerliche Karoſſe, mit zwei Ackergäulen beſpannt vorfahren, die der „Oberbürgermeiſter“ des Dorfes, gehüllt in einen dicken grauen Wollſchal, lenkte. Neben ihm thronte im Pelz mein Organiſt. Die Paſtorsleute hatten mit Wärmſtein und Fußſack gut geſorgt und der „Oberbürgermeiſter“ gab mir auch noch eine ſeiner Decken. Als ich ihn unterwegs fragte, ob er auch nicht an den Beinen fröre, meinte er nur lakoniſch, er hätte nur noch eins. Alſo fror er auch immer nur an einem, das bei aller Tragik immer noch ein kleiner Troſt iſt. Es ging nun im Schritt durch die ſchöne ſonnenbeſchienene Landſchaft. Aber als die dicken Ackergäule vor den Toren ihres Heimatdorfes angelangt waren, ſetzten ſie ſich in vornehmen Trab. Von den liebenswürdigen feinen Pfarrersleuten wurde ich

sehr freundlich empfangen und verwöhnt. Ich ging dann mit dem Studiosus erst zur Probe durch den beschneiten Obstgarten in das Dorfkirchlein. Unterwegs griff ich mir einige Jungen auf, die zuhören mußten, ob sie alles verstünden. Mit ihren Augen sogen sie mir fast buchstäblich jedes Wort aus dem Munde und nickten vereint nach jeder Zeile. So verlief die Probe glatt, und vergnügt nahmen wir das Festmahl ein. Um 3 Uhr läutete es zur Kirche. Das hatte ich mir erbeten, weil ich solche Feiern als Gottesdienst aufgefaßt haben möchte. Die Kirche war schon ganz voll; „das gemischte Chor", aus 50 Mitgliedern bestehend, saß dicht neben der Orgel in vier Bänken und beobachtete jede Muskel meines Gesichtes. Der zweite Sopran sang im Chor so rührend freudig und falsch, daß ich, als ich ihnen auf die Bitte ihres Leiters hin etwas helfen wollte, es aufgab. Der dreistimmige Kinderchor unten auf dem Altar, machte seine Sache, wenn auch etwas schreiend, doch rein und gut. Der Organist spielte die Bachsachen wunderschön und begleitete auch sehr sicher, und es war schön, als bei dem jubelnden Halleluja des Auferstehungsliedes die Sonne hell durch die kleine Dorfkirche flutete, dessen Besucher so mäuschenstill und andächtig dasaßen. Wir sollten $1^1/_3$ Stunden konzertieren, waren aber schon nach einer Stunde fertig, weswegen noch ein Bachspiel eingeschoben wurde. Doch blieb die Gemeinde am Schluß ruhig sitzen, bis der Pastor aufstand. Auf dem Nachhausewege hatte sich die Gemeinde vor der Kirche versammelt und wir wurden sehr beguckt. Einige kamen zum Pastor, ihm ihren Dank und Freude auszudrücken und die Bitte, so etwas öfter zu wiederholen. Auf dem Kaffeetisch lag auf dem Platz des jungen Organisten ein Lorbeerzweig und auf meinem Platz ein herrlicher dicker Veilchenstrauß. Es war sehr lustig und gemütlich an unserer kleinen Tafelrunde: ich sang ihnen noch viele Arien aus Haydns „Schöpfung" und Mozarts „Figaro" usw., und zum Schluß in Gedanken an ihr Töchterlein, das mit 6 Jahren am Scharlach gestorben war, von Bach „Gib dich zufrieden und sei stille"

„Kreuz, Angst und Not kann er bald wenden,
ja auch den Tod hat er in Händen"

Darauf brachte mich mein liebenswürdiger Wirt noch ganz nach G. zurück. Es war ein schöner Weg bei strahlendem Sternenhimmel und in mir klang es:

„Dir, dir Jehova, will ich singen,
denn wo ist wohl ein solcher Gott wie du;
dir will ich meine Lieder bringen,
ach gib mir deines Geistes Kraft dazu;
daß ich es tu im Namen Jesu Christ,
so wie es mir durch dich gefällig ist.

Verleih mir, Höchster, solche Güte,
so wird gewiß mein Singen recht getan;
so klingt es schön in meinem Liede,
und ich bet dich im Geist und Wahrheit an.
So heb dein Geist mein Herz zu dir empor,
daß ich dir Psalmen sing, im höhern Chor."

59. Tonkünstlerfest in Duisburg.

Von Fritz Stege.

I.

Die Opernfestwoche.

Daß der „Allgemeine Deutsche Musikverein" in diesem Jahre seine besondere Aufmerksamkeit der zeitgenössischen Opernschöpfung zuwandte und im Duisburger Stadttheater die geeignete Grundlage fand, um in Form von neuen Bühnenwerken einen Einblick in die musikdramatische Tätigkeit der Gegenwart zu gewähren, bedeutet

ein Ereignis allergrößten Ausmaßes. Es wa ein Erfolg für die Leistungsfähigkeit einer deutschen Bühne, der einzig dasteht und im Vergleich zu anderen europäischen Ländern von der Ernsthaftigkeit deutscher Kulturbestrebungen und der hohen Entwicklung unseres Kunstlebens hinreichend überzeugt. D ß gerade das Rheinland in den letzten Jahren einen bedeutsamen musikalischen Aufschwung genommen hat und zu den stärksten Stützen deutscher Musikkultur zählt, ist eine Tatsache, deren Richtigkeit durch die Duisburger Opernfestwoche in weitestgehendem Maße bestätigt wird. Und wäre die künstlerische Ausbeute des Tonkünstlerfestes auch nur zu einem kleinen Teile dem kulturellen Wert der Veranstaltung gleichzustellen, so hätte damit die deutsche Musik einen Sieg errungen, der weit im Ausland und namentlich jenseits des Ozeans ein aufmerksames Echo gefunden hätte als ein ergebnisreicher Versuch, dem deutschen Musikschaffen in der öffentlichen Meinung zu neuem Ansehen zu verhelfen.

Mit tiefem Bedauern sieht man sich zu der Feststellung gezwungen, daß die von der Duisburger Bühne geleistete Arbeit zum größten Teile untauglichen Objekten galt. Die Verworrenheit der Zeit mit ihren gegensätzlichen Stilrichtungen fand in der für das Tonkünstlerfest getroffenen Auswahl einen erschreckenden Niederschlag. Ebenso wie die behandelten dramatischen Stoffe vom griechischen und römischen Altertum bis zur Gegenwart in buntestem Wechsel aus Wahrheit und Wirklichkeit, Traum und Symbolik ihre Anregungen entnahmen, ebenso durchlief die Musik eine Reihe verschiedenartigster Stilperioden von der Harmlosigkeit längst verklungener Zeiten bis zu den Auswüchsen einer immer noch nicht überwundenen Aton lität, von Äußerungen echten Tonempfindens bis zur Grenze vollendeten Stumpfsinns.

Das Experiment stand durchaus nicht im Vordergrunde. Einzig und allein A. Schönbergs „Die glückliche Hand" ist als ein Versuch zu bewerten, neue Stilmomente durch Einbeziehung von technischen Mitteln in den dramatischen Rahmen unter Einschränkung des gesungenen Wortes zu gewinnen. Daß Schönberg die Oper selbst vernichtet, indem er ihre Lebensbedingungen aufhebt, scheint denjenigen Kreisen nicht verständlich geworden zu sein, die sich vor diesem beklagenswerten Musik-Anarchisten durch übertriebenen Beifall entwürdigten. Die Unklarheit der Bühnenvorgänge erhellt sich selbst nicht durch zweimaliges Hören, w›zu die Intendanz an einem folgenden Tage in sehr zuvorkommender Weise Gelegenheit bot. Jener „hochdramatische" Augenblick, wo sich der „Held" des Machwerkes in Krämpfen derart windet, daß ihm grün und blau vor den Augen wird, läßt sich allenfall durch den Hinblick auf das atonale Musikgestammel deuten, dessen mißtönende Gesta tung nicht nur dem Schauspieler, sondern jedem normal empfindenden Hörer unbedingt Leibweh verursachen muß. Schönbergs musikalische Verneinungsgesten umkleiden s ine Person mit einer Mitleid erweckenden Tragikomik, die nur in solchen Kreisen ernst genommen werden mag, deren künstlerische Ansprüche nicht höher reichen als di Neigungen eines am leeren Lärm Genüge findenden spieltriebhaften Kindes. Es bleibt im übrigen eine offene Frage, mit welcher Berechtigung ein Deutsches Tonkünstlerfest dazu ausersehen wird, für das Unkünstlertum eines Arnold Schönberg die Werbetrommel zu rühren. (Merkwürdig berührt außerdem ein Wort aus dem Festbuch: „Keine kritische Einstellung! Sie ist ein Krebsschaden (!) im Verhältnis des Publikum zur Kunst" O nein: Kritiklosigkeit züchtet ein künstlerisches Schmarotzertum heran, dessen Gifthauch die reinen Quellen schöpferischer Urtriebe verseucht.)

Es mußte auffallen, daß musikalischen Gesinnungsgenossen der Schönbergschen Rich-

tung ein bevorzugter Platz auf dem Tonkünstlerfest eingeräumt wurde. Etwa die komische Oper „George Dandin" von Hellmut Gropp. Es berührt in der Tat einigermaßen komisch, dieser Molièreschen Vorlage einen heiteren Untertitel geben zu wollen, während in der Opernbearbeitung die Tragik des ewig betrogenen, armen mißhandelten Bauern derart in den Vordergrund gerückt wird, daß sich die Komik allenfalls auf einige bedeutungslose Übertreibungen im Spiel beschränken muß. Das Bühnenbuch erscheint durch dramatische Wiederholungen des genasführten Bauern, der seine adligen Schwiegereltern immer wieder vergeblich von der Untreue seiner Frau zu überzeugen sucht, recht unwirksam. Der Komponist ist in keiner Weise befähigt, dramatische Schwächen und Längen durch Vorzüge der musikalischen Erfindung auszugleichen. Was sich in dieser Partitur an grüblerischen Gequältheiten voll absoluter Gedanken erneut breitmacht, spottet einfach jeder Beschreibung. Das Werk erscheint als ein Tummelplatz müßiger Tonanordnungen ohne Sinn und Verstand. Vergeblich durchsucht man diese Müllgrube musikalischer Abfälle nach Spuren irgend eines Schönheitsbewußtseins, nach Äußerungen einer noch so bescheidenen Begabung. Ein hoffnungsloser Fall angesichts der vollkommenen Verkennung musikdramatischer Aufgaben, die nicht zum mindesten eine Berücksichtigung der heiteren Welt Molières in der musikalischen Ausführung durch geeignete Wahl graziöser Ausdrucksmittel verlangt hätten. Möge die deutsche Bühne künftig von weiteren Talentlosigkeitsproben dieses Auchmusikers verschont bleiben!

Das Beiwort „komisch" hätte eher die Oper „Tullia" von Paul Kick-Schmidt verdient. Denn das Bühnenbuch von Th. Kiendl und Clemens Lehmann lebt in einer Scheinwelt, die das Theatralische zum Selbstzweck erhebt. Vergleichsweise etwa so, wie sich der kleine Moritz die große Oper vorstellt. Er weiß, daß es Monologe, Dialoge und Ensembles gibt, die man möglichst abwechslungsreich handhaben muß. Zu diesem Zwecke ist es vorteilhaft, die Schauspieler recht häufig auf- und abtreten zu lassen, ohne sich die Mühe einer ausreichenden Begründung zu machen. Ist aus langatmigen Erklärungen gegenseitiger Liebe und Verabscheuung ein genügend verfilztes dramatisches Gewebe entstanden und weiß man selbst nicht mehr aus noch ein, so hilft man sich am besten mit einer niedlichen Anzahl blutiger Theatermorde, die den Geschehnissen ein durch vier Aufzüge hindurch verzögertes Ende bereiten. Wozu den Inhalt dieses Schauerdramas ausführlich erzählen? Wenn gegen den grausamen Wüterich Tarquinius das Schwert gezückt wird, wenn die rasende Tullia sich selbst ritsch-ratsch den Lebensfaden abschneidet und ein Toter nach dem andern hinausbefördert wird, so kann auch der ernsthafteste Zuhörer nicht ernst bleiben. Die Musik wandelt in ähnlichen Bahnen kindlicher Hilflosigkeit. Die dickflüssige Instrumentation, die ihren Hauptzweck in vorwiegender Lärmentfaltung erfüllt sieht, verrät eine reichlich ungeübte Hand. Die Motivbildung ist von rührender Anspruchslosigkeit und nicht frei von Erinnerungen an große Vorbilder. Die Eigenliebe zu besonders gelungenen Einfällen veranlaßt den Komponisten zu häufigen Wiederholungen. Besonders spaßhaft sind seine Bemühungen, sich „zeitgemäß" zu gebärden. Sobald seine Melodik allzu stark auf der tonalen Ebene wandelt, wird mit ein paar Halbtönen ein „kühner" Modulationsschritt versucht, und munter geht's auf neuen Bahnen weiter. Gelegentlich unterläuft auch aus Versehen ein wirklich annehmbarer Gedanke wie in den Marschsätzchen des ersten Aktes. Der Rest aber verbreitet eine derartig trostlose Langeweile, daß man gähnend das Ende herbeiwünscht und herzlich bedauert, daß der überaus langsamen Entwicklung der Handlung

namentlich in den ersten beiden Akten nicht durch energische Kürzungen vorgebeugt wurde.

Nicht viel besser schneidet Paul Strüver mit seiner einaktigen Oper „Dianas Hochzeit" ab. Die selbstverfaßte dramatische Vorlage ist ganz unterhaltsam, wenn auch in der Idee des Heiratszwanges aus Rache keine besondere Neuheit zutage tritt. Die Typen der drei Kameraden, die einem verhaßten Advokaten wider seinen Willen zu einer Frau verhelfen, sind nicht ohne Humor in flotten Strichen gezeichnet. Aber die Musik ist allzu harmlos, allzu unbeschwert von tieferer künstlerischer Gestaltungskraft. Die volkstümliche Melodik Strüvers hätte für ein gefälliges Singspiel ausgereicht, wenn der Komponist nicht mit den Mitteln der großen Oper Wirkungen zu erzielen bemüht gewesen wäre, die durch den Stoff nicht gerechtfertigt erscheinen. Da Strüver zudem nicht gewandt genug ist, um seinen Gedanken den geeigneten musikalischen Ausdruck verleihen zu können, so läßt auch dieses Spiel allzu viele Wünsche und Erwartungen unerfüllt.

Dem Sensationsbedürfnis des Hörers wurde in dem Bühnenwerk „Maschinist Hopkins" von Max Brand reichlich Rechnung getragen. Da diese Oper als die Krönung der Opernfestwoche betrachtet wi d, verlangt sie eine etwas ausführlichere Behandlung. Das ebenfalls vom Komponisten verfaßte Textbuch stellt die Maschine mit ihrer seelenlosen Verkörperung in Gestalt des Hopkins in den Mittelpunkt der Handlung. Der Arbeiter Bill verführt die Frau des Werkmeisters Jim, stiehlt gemeinsam mit ihr Fabrikationsgeheimnisse und ermordet den Jim, der den Diebstahl verhindern wollte. Bill gelangt als Direktor eines Industrieunternehmens zu hohem Ansehen. Aber das Schicksal tritt ihm in Gestalt seines Maschinisten Hopkins entgegen, der Bills Frau vergewaltigt, entführt und wieder von sich stößt, als sie ihm lästig ist. Bill sinkt zum Straßenlumpen herab, Frau Nell wird zur Straßendirne. Da ermordet der verzweifelte Bill seine Gefährtin, während er selbst von Hopkins gegen das Schwungrad der Maschine geschleudert wird und ein gleiches Ende findet wie einst der Werkmeister Jim. Und über den Menschen siegt die Maschine. — Dieser Kinotext entrollt in zwölf Bildern ausgesprochenen Revue-Charakters. Es fehlt nichts, um den niedrigsten Instinkten des Volkes zu schmeicheln. Kaschemmenluft mit zotigen Texten, deren gemeine Eindeutigkeit nicht zu überbieten ist, Kabarettszenen mit Jazz und Nackttänzen, Akte roher Gewalt und Entkleidungsszenen, dazu auch ein Tröpfchen Sentimentalität in einem Liebesbild, das zusammenhanglos unbegründet eingefügt wird und damit den Revuecharakter deutlich unterstreicht (ohne Rücksicht auf die Unmöglichkeit, daß ein Industriedirektor sich im allgemeinen nachts nicht auf den kalten Stufen einer Steintreppe zusammen mit seiner Frau herumdrückt) — kurzum: Der „Maschinist Hopkins" bedeutet den Tiefstand unserer heutigen Opernschöpfung, ist eine Versündigung am Geiste unseres Volkes, dem ein neuer „Jonny" in Gestalt des „Maschinen-Hopkins" aufspielt, ist ein Mißbrauch der Kunst zu tendenziösen Zwecken in schamloser Niedrigkeit der ethischen Gesinnung. Nicht kulturbildend, sondern kulturzersetzend wird hier auf der Bühne dem Volk das Vorbild urtriebhaften Verbrechertums geboten, das von Diebstahl, Mord und Vergewaltigungen erfüllt ist. Unser Arbeiterstand müßte sich energisch dagegen zur Wehr setzen, in dieser Weise als Objekt einer dramatischen Behandlung zu dienen. Inmitten dieses gewissenlosen Bluffs ohne den geringsten ethischen Wert steht die Maschine, die handelt, denkt und fühlt in Worten, die ein unsichtbarer Chor von Stimmen zum Ausdruck bringt. Hätte es in der Absicht des Dichterkomponisten

gelegen, der Maschine einen seelischen Inhalt zu geben, Schroffheiten des Textes durch Schönheiten der Tonsprache zu mildern, so wäre damit ein künstlerischer Ausgleich geschaffen worden, der den Gesamteindruck günstig beeinflußt hätte. Aber nichts von alledem. Die Musik deutet in den Maschinenszenen lediglich den äußerlichen Rhythmus der Arbeit aus, spielt allenfalls die Rolle eines Conférencier im Kabarett, der keine höheren Aufgaben hat als mit witzigem Geschick die einzelnen „Nummern" miteinander zu verknüpfen. Viel Routine, wenig Inhalt klingt aus dieser Musik heraus, die durch Erzielung reicher Gegensätze wie zwischen dem dritten und vierten Bild mit dem Übergang von Lyrik zum Jazzlärm einer nächtlichen Vergnügungsstätte ausschließlich auf raffinierte äußere Wirksamkeit bedacht ist. Diese besagten unkünstlerischen Merkmale des „Maschinist Hopkins" werden in Anbetracht des heutigen Zeitcharakters gerade dazu beitragen, dieser Opern-Revue einen Welterfolg zu sichern. Es ist höchst wahrscheinlich, daß der moralische Sumpf Berlins dieser Giftpflanze in nicht allzu ferner Zeit eine überaus freudige Aufnahme bereiten wird. Ein sichtliches Zeichen eines erschreckenden volkskulturellen Tiefstandes.

Was bleibt nunmehr noch übrig in der zum Tonkünstlerfest gebotenen Opernauswahl? Zunächst einige Kleinigkeiten: Heinz Tiessens kurzes Tanzdrama „Salambo" von bereits bekanntem, rhythmisch lebendigem, wenn auch nicht genügend farbigem Wert, sodann das kleine entzückende Spiel „Der gefangene Vogel" von H. Chemin-Petit, einem Juon-Schüler, ebenfalls durch die Kammeroper der „Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst" in vielen Teilen Deutschlands bereits aufgeführt. Ein Marionettenspiel mit solistischer Kammermusikbesetzung, zart und duftig wie eine exotische Blüte, melodisch tief empfunden, ein Werk voll künstlerischer Eigenart und reichster Schönheit. Auch das „Traumspiel" von J. Weismann, das zum Repertoire des Duisburger Stadttheaters gehört und nur gastweise dem Festprogramm eingegliedert wurde, besitzt seine bekannten Vorzüge. Das schwierige Problem, eine als selbständiges und vollkommenes Kunstwerk erscheinende Dichtung wie Strindbergs Spiel musikalisch zu ergänzen, löste Weismann in einwandfreier und befriedigender Weise durch die unauffällig untermalende Reichhaltigkeit seiner gereiften musikalischen Ausdrucksweise, ohne die Kompliziertheit der Bühnenvorgänge durch schwerfaßliche Tonsprache unnötig zu unterstreichen. Die nachkomponierte Szene der Bergarbeiter in Heiterbucht gehört zu den packendsten Momenten des Spiels. Obgleich auch Franz Werfels Nachdichtung der „Troerinnen" ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk darstellt, durfte der Komponist Emil Peeters hier mit moderneren Ausdrucksmitteln freier schalten als Weismann im „Traumspiel". Denn die Einfachheit der Handlung erlaubt als Ausgleich eine Verlegung des künstlerischen Schwerpunktes auf musikalisches Gebiet. Zumal da die Bühnenvorgänge (wie in Molières „George Dandin") durch dramatische Wiederholungen ermüden. Stets jammert Hekuba über den Untergang des Volkes, stets erscheint ein neuer Unglücksbote mit neuen Schreckensmeldungen, ohne der Handlung selbst eine spannende Wendung geben zu können. Es ist dem Komponisten nicht gelungen, durch musikalische Abwechslung die dramatischen Schwächen restlos zu besiegen. Seine Tonsprache weist eine gewisse Gefühlsaskese auf — doppelt augenfällig in den Klagen der Hekuba, denen die tiefere Seelenwirkung fehlt. Unfruchtbare Partien wechseln mit Versen ab, deren strenge, herbe Schönheit nicht flüchtig und eindruckslos verklingt. Peeters bietet in seinen „Troerinnen" trotz mancherlei gerechtfertigter Bedenken einen eigenartigen, neuen Weg, der

sich als durchaus gangbar für die Zukunft des Opernproblems erweisen dürfte, und es ist zu hoffen, daß der junge Komponist uns im Verlauf seiner späteren Entwicklung weitere Beweise seiner Bühnenbegabung liefert, die den diesmaligen Eindruck bestätigen.

War das Duisburger Tonkünstlerfest kein Sieg der deutschen Musik, so bedeutete es jedoch einen Triumph der Bühnentechnik, der Inszenierung. Es ist überaus erstaunlich, in welcher Weise Dr. Saladin Schmitt es verstanden hat, durch die Eigenart seiner künstlerischen Persönlichkeit selbst den verwöhntesten großstädtischen Ansprüchen gegenüber Neues in schönheitsvoller Form zu bieten. Die Werke Weismanns, M. Brands stellen Gipfelpunkte der Inszenierungskunst dar. Vom ersten bis zum letzten Bilde war mit größter Sorgfalt jeder dramatische Faktor berücksichtigt unter Ausnützung der vorhandenen ansehnlichen maschinellen Anlagen. Neben ihm verdient die Spielleitung von Dr. Alex. Schum besondere Anerkennung für die hervorragende Darstellung der „Glücklichen Hand". Unter den Dirigenten steht Paul Drach an der Spitze eines kultivierten, leistungsfähigen Orchesters an erster Stelle: ein tiefgründiger, feinsinniger und zuverlässiger Kopf, eine Führernatur von überzeugendem Wert. Es ist unmöglich, die mitwirkenden Solisten auch nur namentlich anzuführen, man möchte angesichts der geleisteten, geradezu ungeheuerlichen Arbeit nicht gern dem einen auf Kosten der anderen den Vorzug geben. Darum sei ihnen insgesamt für die dargebotene Kunst gedankt. Ein Dank, der aus ehrlichem Herzen stammt und alle Mithelfer am Werk umfaßt, die in dieser Festwoche Zeugnis künstlerischer Hochkultur im Dienste deutscher Musikpflege ablegten! Für Duisburg bleibt die Festwoche ein Ruhmesblatt in der Geschichte seines Stadttheaters. An den Musikausschuß des ADMV darf man jedoch an Hand der im allgemeinen geradezu kläglichen künstlerischen Ergebnisse die berechtigte Forderung stellen, durch geeignetere Auswahl von Werken in Zukunft derartige Mißgriffe zu vermeiden.

II.
Die Festkonzerte.

Zwei Kammermusikkonzerte in den Vormittagsstunden belebten das Bild der Festwoche durch Abwechslung des Festprogramms. W. Kempff eröffnete die erste Veranstaltung mit dem Vortrag seiner uraufgeführten Orgelsonate, die dem Wesen einer Improvisation nahesteht, in ihrem still versonnenen Charakterzug innerliche Werte aufweist und trotz des nicht zu genügender Entwicklung gelangenden Finale tiefe Eindrücke hinterläßt. Vom „Rheinischen Madrigalchor" unter der bewährten Führung von Prof. Walther Josephson mit Unterstützung des Grevesmühl-Quartettes dargebracht, erklang erstmalig ein Gesangszyklus „Der Baum des Lebens" von Otto E. Crusius, ein herbes Tonwerk phrygischen Charakters, nicht frei von Einförmigkeiten und Gefühlsenthaltungen, frei in der Stimmführung, deren Schwierigkeiten eine vorzügliche gesangliche Lösung fanden. Die Orgel-Improvisationen von Hans Gebhard, durch H. Boell meisterhaft uraufgeführt, dringen über die Äußerlichkeit routinierter Technik hinaus wenig in die Tiefe echter Erlebniswerte. Auch das Bläsertrio von Hans Lang bleibt an der Oberfläche einer gewandten, witzigen, imitatorisch reichen und technisch gründlich geschulten Schreibart haften. Den Höhepunkt des Konzertes bildete eine Kantate „Der Einsame an Gott" von Philippine Schick. Mit erstaunlicher Leichtigkeit werden dramatische Spannungen erzielt, glückliche Einfälle zu einem lebendigen, inhaltsreichen Ganzen zusammengefügt. Hier ist nichts gewollt, nichts gekünstelt. In natürlicher Sprache voll melodischer Reichhaltigkeit vollzieht sich ein

künſtleriſcher Aufbau, der tiefe Eindrücke hinterläßt und ebenfalls in der vollendeten Ausführung unter Mitwirkung der Soliſten Mia Neuſiker-Thoeniſſen und Rud. Watzke (Berlin) keine Wünſche offen ließ.

Das zweite Konzert ſtand auf dem Boden neuzeitlicher Stilrichtung und bot weniger Gelegenheit zu anerkennender Beurteilung. Dies bezieht ſich vor allem auf die Choraufführungen, unter denen „Zwei Chöre aus der Choral-Suite für großen und kleinen Chor a cappella“ von Ernſt Pepping bei undurchſichtigen Verworrenheiten der Stimmführung an innerem Empfindungsgehalt viel zu wünſchen übrig ließen. Techniſch reif und intereſſant erwies ſich der zweite Chor „Nun ſich der Tag“. (Warum der Leiter Rich. Hillenbrand die Chöre zweimal hintereinander ſingen ließ, erſcheint unverſtändlich. Soll es zur Mode einreißen, das Publikum mit Wiederholungen aus ganz willkürlichen, perſönlichen Gründen zu langweilen?) Werner Jülligs „Jahreszeiten“, von M. Hinnenberg-Lefèbre ausgezeichnet dargebracht, ſind Stimmungsblüten, die allzu ſchwer erfaßt in unklarer Zeichnung nicht ganz den Kern der zarten textlichen Gebilde treffen. Wiederun war Kurt Thomas mit einer Neuheit auf dem diesjährigen Tonkünſtlerfeſt vertreten, diesmal mit einer Sonate a-moll op. 11 für Flöte und Klavier, ausgeführt durch Carl Bartuzat (Leipzig), der ſeinen künſtleriſchen Ruf durch die vorbildliche Darſtellung unter ſpieleriſcher Überwindung techniſcher Hemmniſſe aufs neue befeſtigte. Wenn auch die Themenbildung nicht eigenartig genug erſcheint, weiß Thomas doch durch klare und durchſichtige Zeichnung, durch formſtrenge thematiſche Verarbeitung bei flüſſiger kontrapunktiſcher Beherrſchung genügend zu feſſeln. Ein völlig einheitlicher Eindruck wird nicht erweckt. Konſtruktive Gedanken, wie das nicht natürlich genug empfundene Eingangsthema des Andante, ſtehen neben mancherlei harmoniſchen Harmloſigkeiten, unter denen die alltäglichen Kadenzen der einzelnen Sätze als beſonders unvorteilhaft anzuführen ſind. Einen auffälligen Gegenſatz bildete die das Konzert beſchließende „Muſik über einen Choral für Orgel, zwei Trompeten, Soloſopran und einſtimmgien Männerchor op. 17“ von Karl Schäfer, die in äußerlich wirkungsvollem, formell weniger gelungenen Aufbau eine überladene Struktur aufweiſt und in künſtleriſch nicht gerechtfertigtem Suchen nach neuem Ausdruck (textloſe Vokaliſen eines inſtrumental behandelten Soprans über dem von einer geſtopften Trompete ausgeführten Cantus firmus) in ein Mißverhältnis zwiſchen Form und Inhalt gerät. Die erheblichen Schwierigkeiten der Partitur meiſterten die ausführenden Chöre unter Leitung von W. Joſephſon, die Soliſten mit Hinnenberg-Lefèbre und H. Boell in vorbildlicher Weiſe.

Das Ergebnis der Feſtkonzerte beſtand vor allem in der Erkenntnis, daß der Chorgeſang bemüht iſt, durch Erhöhung ſeiner Leiſtungsfähigkeit mit den ſteigenden Anforderungen der Stilentwicklung Schritt zu halten und als ebenbürtiges künſtleriſches Organ im allgemeinen Muſikleben eine wichtige Führerrolle zu übernehmen. Ein Eindruck, der durch eine Sonderveranſtaltung außerhalb des Feſtprogrammes unter dem Titel „Darſtellung eines neuen choriſchen Prinzips auf der vokal-inſtrumentalen Grundlage des Polychoriſchen“ noch verſtärkt wurde. Hinter dieſer hochtönenden Überſchrift verbirgt ſich jedoch nichts weiter als ein Verſuch, durch Gegenüberſtellung verſchiedener Klangmaſſen und durch einfachſte Intervallfortſchreitung — leider auf Koſten der Äſthetik und Rhythmik — die Annäherung der Chortechnik an die neuzeitliche Tonſprache zu vollziehen. Einſtweilen überragt der Wille das Können und unterwirft ſich in hartnäckiger Verfolgung eines Prinzips die freie kompoſitoriſche Fantaſie, ohne

von der absoluten Neuheit musikalischer Entwicklungswege überzeugen zu können. — Dankenswert bleibt auf jeden Fall auch hier die Vielheit musikalischer Anregungen, und die Bevorzugung des Chorwesens im Rahmen der Festkonzerte ist als ein begrüßenswertes Kultursymptom aufzufassen, selbst wenn der künstlerische Inhalt der Veranstaltungen nicht über ein Durchschnittsmaß hinausging.

III.

Musikvereins-Tagungen.

Die musikalischen Veranstaltungen fanden durch eine Erörterung der geeigneten Wege zur *Gründung einer Musikergemeinschaft* ihre theoretische Ergänzung. Wieder stand das gemeinsame Ziel der Musikerkammer im Vordergrunde der Betrachtung. Wieder türmten sich die Schwierigkeiten der Verwirklichung, je mehr sich der Weg der Diskussion in Einzelheiten verlor. Wie dringend geboten eine Zusammenarbeit gerade in heutiger Zeit erscheinen muß, offenbarte sich in lebendigen Ausführungen der Herren Dr. *Peter Raabe* und Justizrat *Rosenberg*. Es gehe nicht länger an, den verantwortlichen Musiker vor den Stadtparlamenten wie einen Bettler behandelt zu sehen. Warum besitzt der Musiker kein Parlament? Ist es nicht ein unmöglicher Zustand, wenn ein Nichtfachmann als Abgeordneter die Wünsche der Musikerschaft entgegennehmen muß — noch dazu in seiner Arbeit gehemmt durch das Vorurteil parteipolitischer Bindung? Der Artikel von einer „Freiheit der Kunst" wird in eingeweihten Kreisen als „Phrase" bewertet, als leeres Kompliment ohne inhaltlichen Kern. Soll sich der Musiker willig einer Phrase unterwerfen? Das Abbausystem wird ohne kulturelle Verantwortlichkeit von fachunkundiger Seite rücksichtslos ausgeübt. Wem aber fiele es ein, den Abbau sozialer Einrichtungen wie Krankenhäuser u. dgl. summarisch zu fordern? Tagtäglich wächst die Front der mechanischen Industrie, Welttruste mit ungeheuren Kapitalien wachsen wie eherne Mauern aus der Erde. Sollte es nicht möglich sein, in Verfolgung gemeinsamer Ziele auch eine Musiker-Einheit zustande zu bringen? Eine Zentralstelle muß erstehen, die der Kunstpflege und der Hebung wirtschaftlicher Not dient. Nichts vermag die gegenwärtige Lage deutlicher zu kennzeichnen als die Anzeige einer Radio-Firma in einer Berliner Zeitung, mit der anspruchsvollen Überschrift: „Eine neue Epoche im Musikleben Deutschlands hat begonnen!" — Eine *neue Epoche* — auf Grund einer technischen Rundfunkverbesserung!

Die Ausführungen der Herren Raabe und Rosenberg wurden gedanklich vertieft durch den eigentlichen Urheber dieser Frage, G. v. *Keußler*. Sein tiefgründiger Vortrag, ein Ergebnis geistvollen Wissens, barg jedoch unter einem etwas undurchsichtigen Schleier hochangehäufter Fremdworte wenig praktische Werte. Es lag nicht in der Aufgabe der ausgedehnten Vormittagsstunden, eine Entscheidung herbeizuführen und überstürzte Entschlüsse zu zeitigen. Die Versammlung erkannte die Bedeutung des erörterten Gegenstandes als *Schicksalsfrage der Musik* und beauftragte den Vorstand, die Angelegenheit in Gemeinschaft mit den übrigen musikalischen Verbänden aufs schnellste weiterzufördern. Versuchte Diskussionen blieben in Ansätzen stecken. Blitzartig warfen einzelne Fragen grelles Licht auf nahezu unüberwindbare Hindernisse: Soll sich eine gemeinsame Front gegen die Radio- und Tonfilm-Industrie richten? Aber — werden nicht gerade hier künstlerisch auch hochwertige Kräfte aus unseren eigenen Reihen gebraucht? Musikergemeinschaft: Nun gut. Aber *wer* ist Musiker? Welche Gemeinsamkeit verbindet Staatskapellmeister und Kaffee-Jazzbandschläger?

Diese offenen Fragen, einstweilen immer noch ungelöst, traten in der Hauptversammlung vor weiteren wichtigen kulturfördernden Momenten zurück. Die Eingaben der „Arbeitsgemeinschaft" zur Erhaltung hausmusikalischer Kunstpflege, die beabsichtigte Ausgestaltung des Liszt-Archivs in Weimar, die Verbindung mit der „Internationalen Gesellschaft für Musik" boten in buntem Wechsel einen reichhaltigen Einblick in das Arbeitsgebiet des ADMV. Die diesbezüglichen Entschließungen des Hauptvorstandes als Ergebnisse der bezüglichen Schweriner Tagung fanden die Billigung der Versammlung mit der Maßgabe, daß auch der im Konzertleben wichtige „Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in die Arbeitsgemeinschaft einbezogen wurde. Die Versammlung regte ferner an, eine gegenseitige Fühlungnahme der einzelnen Musikausschüsse untereinander in die Wege zu leiten. Und damit hatte auch diese Frage ihre einstweilige Klärung gefunden.

Die Wahlergebnisse? Wie nicht anders zu erwarten, sieht das neue Geschäftsjahr dieselben hochverdienten Persönlichkeiten auf dem Vorstandssitz. Lediglich eine Änderung des Musikausschusses: In der Reihenfolge der Stimmenzahl: Haas, Jarnach, Holle, Stein, Toch, Gal. Und mit frischem Wind steuert das Vereinsschiff dem neuen Tagungsziel — zum ersten Male vermutlich Königsberg — entgegen. Dankbar gedenkt der Scheidende der liebenswürdigen gesellschaftlichen Aufnahme, die ihm durch den kunstfördernden, äußerst entgegenkommenden Oberbürgermeister Jarres bereitet wurde.

Nachtmusik.

Würzburger Mozartfest 1929.

Von Grete Gulbransson.

Ein Jahr war ich nicht beim Würzburger Mozartfest — inzwischen hat es eine Veränderung gegeben. Ist's möglich, Zilcher? Tänze? eigene Kompositionen? — was sagt der Mozart und die alte Residenz dazu?

Zweiflerisch geh ich über den holprig gepflasterten Platz zur Nachtmusik.

Um die ruhende, geheimnisvoll verglühende Herrlichkeit der Residenz schwirren wie immer die Schwalben, frühe Nachtfalter taumeln aus dem Jasmin der Gartengitter — so war es immer — das gehört zum Zauber dieser Örtlichkeit —, doch heut ist dieser Zauber noch verstärkt, denn außer Schwalbe und Schmetterling flattern noch andere zartbeschwingte Wesen in der goldenen Dämmerung unter all den Fittichen des Abends einher. Es sind die kleinen Mozarttänzerinnen. Keine dieser, von grasgrünen Florröckchen umwehten Geschöpfe scheint über sechs oder sieben Jahre zu sein, es ist, als wären sie gleich ihren Brüdern, den Schmetterlingen, aus dem Buschwerk der Sträucher hervorgeschlüpft. Mit urwüchsig kindischen Gebärden spielen sie in ihrer Vorfreude um den Frankoniabrunnen herum, hängen an seiner Marmorkante, wie der Falter an der Blume, ziehen wohl auch tollpatschig ein niedergerutschtes Strümpflein in die Höhe.

Da kommt der Zilcher daher, seine Noten unter dem Arm. Das Geflatter wird größer, Gekicher, Geknickse, — er ruft ihnen zu: „Na! könnt ihr auch euer Sach'?" und ein jubelndes, stolzes „ja!" erschallt aus jungen Kehlen. Sie lieben ihn! er ist ein echter Kinderfreund.

In der unteren Halle des Schlosses ist dies Schmetterlingsgeschwirr unentrinnbar, alles drängt sich einer Mitte zu, wie einem ganz besonderen Blütenstock.

Es ist der Herr Friseur, der im weißen Kittel arbeitet, was er kann, und den unzähligen kleinen Nachtfaltermarquisen die weißen Perückchen, die er aus einem großen Waschkorb herausholt, aufsetzt.

Schlanke, blutjunge Kavaliere, mit bauschigen Atlashemden und knappen Kniehosen in allen Farben schlendern graziös durch das Gewühle. Schäferinnen lehnen mit ihren rosenumwundenen Stäben an den Säulen, oder winken von Treppengeländern.

Das alte Schloß weiß nicht, wie ihm zumute wird, da sein Genius und Geist wieder zu junger, pulsierender Materie werden will —, ein taufrisches Aufblühen, Aufjauchzen seines Herzbluts, seines Stils.

Mancher Besucher mag sich vielleicht wundern, daß diese Toilettekünste so unverhohlen mitten unter dem Publikum vor sich gehen, daß einen die zarten Tänzer und Tänzerinnen schon umschwirren, längst vor sie „drankommen". — Ich wundere mich nicht mehr —, schon beginn ich den Zilcher zu verstehen. Diese Nachtmusik ist ihm ein seliges Verweben, ein Auflösen und Lebendigmachen. Der Garten hat's ihn gelehrt; in vielen Jahren des Zusammenseins hat ihm dieser unvergleichliche Ort den Schlüssel in die Hand gegeben, ihn ganz zu seinem wirklichen, duft- und klangberauschten Leben zurück zu erwecken.

Seine besondere Anlage gab Beispiel und Richtschnur für die Verteilung der Klanggruppen zu einem organischen Ganzen; während bei früheren Nachtmusiken die weitverteilten Orchester und Chöre abwechselnd verschiedene Stücke, Kassationen und Serenaden erklingen ließen.

Nun ist alles eins —, wie es der alte Garten will und immer gewollt hat. Auch alle Menschen drin sollen mit eins sein; alle Zuschauer sind Mitspieler, alle Mitspieler Zuschauer; so wird ein wundersames Gespinst und Durcheinander in diesem Revier der Schönheit und Freude hergestellt.

Von den hohen Terrassen aus stehen alle Musikanten in luftumwehter Verbindung mit ihren fern postierten Kollegen und mit dem Publikum, das alle Wege und Lauben bis dicht an sie heran erfüllt. Man schaut hinunter, hinüber, und besonders hin, wo die Seele des Ganzen den Taktstock schwingt.

Ich war dem Zilcher zuerst bös, daß er außer Mozart jetzt auch noch andere Komponisten beim Mozartfest aufführt und gar selbst Sachen dazu komponiert. Aber heut Abend merk ich, daß er nicht anders kann. Der Geist hat ihn erfaßt und will in ihm erklingen, ein geheimnisvolles Werk der Natur, der nächtlichen Gartennatur aus Mozarts Jahrhundert!

Zilchers Kompositionen sind große, echte Huldigungen aus einem hingegebenen, vollen Herzen. Daß er allen den Vielen, die fühlen wie er und dem Mozart ihr Herz zu Füßen legen möchten, dies Herz dazu beschwingt und löst.

Ja, diese Kompositionen sind reine Geburten seiner Liebe zu Mozart und diesem holden, nächtlichen Garten, der nun in eigenen Tönen aufrauscht, wie seine Millionen grünen Blätter im Wind.

Der verklingende Akkord der Terrasse glüht fort und glüht auf vom entfernten Balkon, schwebt weiter zum verschwiegenen Halbbogen im Gebüsch, wo er murmelnd zu ersterben scheint —, doch nein, da jubelt er schon wieder mit Flöten und Geigen von der anderen Seite her, — immer derselbe, — immer einer, — des Gartens geheime Stimme, — seine Seele, — sie flammt wie ein Stern in der Sängerin zauberhaftem Lied zum höchsten, vogelgleichen Freudenruf. Leise surrt aus allen Büschen mit Insek-

tenſtimme die melodiöſe Begleitung dazu. Fanfaren fallen ein, man weiß nicht woher, ein Takt iſt es, ein Rhythmus, der Pulsſchlag einer Sommernacht!

Die vollkommene Zeitloſigkeit dieſer Dinge erhellt vielleicht am beſten daraus, daß wohl den Textworten zufolge die Königin der Nacht erſcheinen ſoll und unter ihrem Regiment der Garten ſich mit Jubel und Tanz erfüllen. Die Muſik aber bringt's fertig, daß ſie ſchon wiedergibt, was es an Jubel und Tanz in längſt verſunkener Zeit in dieſem Garten gegeben hat. Daß gewiſſermaßen die Königin der Nacht ihr eigenes Erſcheinen beſchreibt, mit anderen Worten, daß ſich Vorher und Nachher vertauſcht und nur das übrig bleibt, daß die Geiſter des Gartens ihr Leben aufs neue und immer wieder erhalten und die Genien Mozarts ſie zuſammenfaſſen.

Ewige Jugend!

Wie in dieſem Garten Frühling um Frühling die holden Blüten immer neu erſcheinen, ſo erſcheinen mit feierlichem Schritt die winzigen blütenjungen Tänzerlein und huſchen in dem lauen Nachttau über den Raſen hin halb im Takt des unſterblichen Menuetts, halb im Schritt unbefangener Natur. Es iſt kein Ballett, es ſind Kinder der Stadt, im Garten ihrer einſtmaligen Reſidenz, es iſt die ſelige Jugend. Die dünnen Kinderärmchen heben ſich und ſchließen endlich einen zerbrechlichen Ring um das große Brunnenbecken, wo auf dem Polſter von üppigem Waſſermoos das Element des Waſſers als innerſter Pol mitſingend in die Nacht verſprüht.

Blumen umblühen den Beckenrand und ſchimmern durch das bewegte Dunkel in reichem Kranz, und gleich einem rieſigen Blumenkranz, mit den Geſichtern von Stiefmütterchen, Roſen und Levkoyen ſitzen die Zuſchauer eng gedrängt als zweiter lebendiger Ring im Kreis und wiſſen ſelbſt nicht mehr, ſind ſie Blumen oder Töne oder Menſchen — oder ſind ſie ſelbſt das Element.

Verſunken iſt all ihre Not der grauſamen Zeit, ſie haben ſich ſelbſt vergeſſen um der unſterblichen Schönheit willen.

Fünfundzwanzig Jahre Volkskonzerte in Hamburg.

Von Georg Göhler.

Unter dem Titel „Fünfundzwanzig Jahre Volkskonzerte in Hamburg" iſt im Verlag der Vereinigung für Volkskonzerte in Hamburg eine Schrift von Martin Kirſchſtein erſchienen, die alle diejenigen, die ſich mit muſikaliſcher Volkskultur beſchäftigen oder beſchäftigen ſollten, ſehr ernſtlich ſtudieren müßten.

Unter Volkskonzerten verſteht der Verfaſſer der Denkſchrift „muſikaliſche Veranſtaltungen mit ausſchließlich künſtleriſchen Abſichten für die minderbemittelten Schichten der Bevölkerung". Seit 1903 beſteht in Hamburg eine „Vereinigung für Volkskonzerte". Das Nähere über dieſe leſe man in der Denkſchrift nach. Mittelpunkt der Vereinigung iſt der Hamburger Lehrergeſangverein, der ſich durch dieſe Kulturarbeit über die geſamten deutſchen Lehrergeſangvereine, ja man darf wohl ſagen über alle deutſchen Geſangvereine heraushebt. Die Schrift verſchweigt allerdings beſcheidenerweiſe, daß das Hauptverdienſt an dem Gedeihen des Unternehmens der Verfasser ſelbſt, der Hamburger Rektor Martin Kirſchſtein hat, der ſeit 1903 nicht nur ehrenamtlich die Organiſation leitet, ſondern auch für die ungemein hohe künſtleriſche Stufe der Veranſtaltungen das Hauptverdienſt in Anſpruch nehmen darf. Mit einer Anzahl gleichgeſinnter Kollegen als Helfern hat er in 25 Jahren einen Bau errichtet, der in ſich gefeſtigt iſt und ſo ſchwere Zeiten wie die Kriegs- und Inflationsjahre dank ſeiner vorzüglichen Konſtruktion überſtanden habe.

Es gibt keine andere Stadt in ganz Deutschland, in der alljährlich etwa 50 000 minderbemittelten Hörern der Genuß bester Musik zu einem für sie erschwinglichen Preise (60 Pfennig!) ermöglicht wird."*)

Dabei wird fortwährend streng kontrolliert, daß das Publikum wirklich aus solchen Zuhörern besteht, die sich nicht einmal populäre Symphoniekonzerte, die es in Hamburg in großer Zahl und hervorragender Güte (unter Leitung von Eugen Papst) gibt, leisten können. Der Bericht stellt mit Genugtuung fest, daß zu 95 Prozent das Publikum das den Absichten der Vereinigung entsprechende ist.

Die Schrift enthält die Programme sämtlicher in den 25 Jahren abgehaltenen (422!) Konzerte, sie gibt ferner eine Zusammenstellung der aufgeführten Werke mit Angabe der Zahl der Aufführungen jedes Werkes und eine Aufzählung aller Ausführenden. Welch sicheren Blick für die Qualität der Solisten der verantwortliche Vorsitzende der Vereinigung besitzt, geht aus dieser Übersicht hervor, in der sich allererste Namen befinden, die am Anfang ihrer Laufbahn, als sie noch für die Vereinigung erschwinglich waren, zur solistischen Mitwirkung herangeholt worden sind.

Nachzuahmen wird diese vorbildliche Einrichtung kaum sein. Denn „Organisationen" tun's nicht, sondern „Persönlichkeiten"! Und nicht jede Stadt hat eben einen Kirschstein. Und nicht jede Stadt eine Philharmonische Gesellschaft und so weitblickende, künstlerisch gebildete Vorstandsmitglieder. Mit Recht betont die Schrift die Verdienste Rudolph Petersens und des jetzigen Vorsitzenden der Philharmonischen Gesellschaft, des Hamburger Bürgermeisters Dr. Carl Petersen. Nicht jede Stadt hat auch eine so verständige, großzügige Behörde wie Hamburg, dessen Senat die Musik finanziell so fördert, wie es der Bedeutung dieser Kunst für die Volkskultur zukommt.

Nicht jede Stadt hat schließlich so ausgezeichnete Orchesterverhältnisse. Die für große Städte mit täglich spielender Oper ganz unerläßliche Scheidung des Theaterorchesters vom Konzertorchester ist hier seit Jahrzehnten durchgeführt!

(Die Misère des Leipziger Musiklebens z. B. beruht, abgesehen von seinen „unterirdischen Strömungen" und der spezifischen „Geschiebe"-Formation des Leipziger Bodens, auf diesem Mangel einer strengen Scheidung. Sinnlose Kraftverschwendung im Theater, das mit zwei völlig getrennten Orchestern Opern aufführt und ungenügende wirtschaftliche Ausnützung der hohen künstlerischen Qualitäten eines der ersten Konzertorchester ist die Folge dieser Wirtschaft. Ich habe seit vielen Jahren maßgebende Kreise auf das Vorbild Hamburgs hingewiesen, erhielt aber immer die Antwort, das sei in Leipzig, der „Stadt der vielen Köche" nicht zu machen.)

Diese kleine Abschweifung ist vielleicht für andere Stadtverwaltungen deutscher Großstädte lehrreich, die etwa die Hamburger Denkschrift mit der ernstlichen Absicht studieren, ähnliche Einrichtungen zu schaffen.

Ich betone aber nochmals: Nachahmen läßt sich so was nicht, anordnen „vom grünen Tisch aus" gleich gar nicht! Doch wo etwa Keime ähnlicher Art da sind, hüte und pflege man sie. Aber ohne Brimborium!

Die Hamburger Konzerte vollziehen sich so gut wie unter Ausschluß der Öffentlichkeit. Der große Saal der Musikhalle mit seinen 2000 Plätzen ist zwar ausverkauft, aber „es wird keine Sache um diese Konzerte gemacht". Man muß der Hamburger Presse danken, die diese Veranstaltungen mit kurzen Berichten bedenkt, aber sie sich einfach hat ruhig entwickeln lassen, ohne mit tapsiger Hand dreinzufahren und selbst „organisieren" zu wollen. Letzten Endes sind ja gesunde, erfreuliche Musikzustände, wie sie in Hamburg herrschen, nur dadurch möglich, daß die Presse die Organisation und den Aufbau den dafür Verantwortlichen überläßt und sich darauf beschränkt, das Geleistete objektiv zu kritisieren.

*) In Regensburg veranstaltet der „Regensburger Liederkranz" seit 1902 alljährlich ein „Volkskonzert" (Eintrittspreis: 20 Pf.), das in ähnlicher Weise den musikalischen Bedürfnissen Minderbemittelter Rechnung zu tragen sucht. (Schriftltg.)

Das Vorbildliche an der Hamburger Organiſation iſt ihr ſtilles Wirken, das völlige Fehlen aller Eitelkeit!

Es iſt ſchließlich ein Werk, das aus dem Geiſte des alten Volksſchullehrerſtandes erwachſen iſt! Lehrer alten Schlages ſind in Hamburg ſeine Träger. Da man aber im neuen Deutſchland nichts Eiligeres zu tun hatte, als eine der Grundlagen der geiſtigen Höhen des alten Deutſchland, die Lehrer-Seminare, abzuſchaffen, ſo wird man wohl auch den Nachwuchs für Männer vom Schlage Martin Kirſchſteins, des Verfaſſers der Denkſchrift, bald ſelbſt mit der Laterne vergeblich ſuchen.

Auf dem alten Volksſchullehrerſtand, dem das deutſche Volk ſeine ſittliche, geiſtige und künſtleriſche Erziehung bis zum Weltkrieg verdankte, beruhte nicht zum geringſten Teile die geſunde muſikaliſche Kultur des deutſchen Volkes. Nur das aller Eitelkeit abholde, um der Sache willen getane Wirken von derartigen wahrhaftigen Volksbildnern hat Einrichtungen ermöglicht wie die Hamburger Vereinigung für Volkskonzerte, die den ſeeliſchen Bedürfniſſen der nach Muſik hungrigen unbemittelten Kreiſe der zweitgrößten Stadt des Reiches jahraus, jahrein in ſo ſchöner Weiſe Rechnung trägt.

Möge der Vereinigung ihr Leiter Martin Kirſchſtein ebenſo erhalten bleiben wie die großzügige Hilfe des Hamburgiſchen Senates und der Philharmoniſchen Geſellſchaft. Und möge das Vorbild Hamburgs in andern deutſchen Großſtädten den Wunſch und Willen zu ähnlicher Hilfeleiſtung für die wirtſchaftlich Armen und ſeeliſch Reichen unter ihren Einwohnern wecken. Ich ſage: „ſeeliſch Reichen“; denn das Publikum der Vereinigung für Volkskonzerte iſt „ſeeliſch beſſer und reicher“ als das großer Konzerte. Es „opfert“ ſeine ſechzig Pfennige, um ſich aus der Not des Alltags für einige Stunden „in eine beſſere Welt zu entrücken“!

Die zweite Nürnberger Sängerwoche.

Von Fritz Jahn, Nürnberg.

Die Muſik unſerer Tage erlebt eine, wenn nicht ihre ſchwerſte Kriſe. Auch der Chorgeſang iſt davon ergriffen. Chorſingen bedeutet zugleich Gemeinſchaftspflege. In ſeiner heutigen Form als Verein iſt der Männerchor Bindeglied weiteſter Kreiſe zu gemeinſamem Muſizieren und durch die Pflege des deutſchen Liedes zugleich Förderer und Erhalter deutſcher Eintracht. Denn wo noch immer deutſches Lied und deutſcher Sang auf der Welt erklangen, haben ſich deren Verkünder eng verbunden gefühlt. Gerade unſere Geſangvereine in den Städten und beſonders auf dem Lande ſind Träger der Muſikpflege; ihre Arbeit erfaßt vor allem weiteſte Kreiſe des breiten Volkes, während Oper und Konzert faſt von Anfang ihres Auftretens an nur beſtimmten Geſellſchaftskreiſen zugänglich waren. Mit der Muſikkriſe im Chorgeſang iſt damit eine ſchwere Gefahr für die ganze Muſik gegeben. Nicht mit Unrecht betonte Frh. von Waltershauſen in einem klar gegliederten und ausgezeichnet durchgeführten Vortrag die Bedeutung des Chorgeſangs für die Erneuerung der deutſchen Muſik „wenn in dem gegenwärtigen Durcheinander der Strömungen und Meinungen die Pflege guter Muſik in unſeren Chorvereinen vernachläſſigt würde, dann müßte die deutſche Muſik völlig zugrunde gehen“. Der Männergeſang befindet ſich in einer Kriſe. Weshalb? Er lebt noch heute faſt ausſchließlich von dem Gute des vergangenen Jahrhunderts, das durch ſeine ſentimentale Männerchorkompoſition und deren ſüßlichen Vortrag nicht mit Unrecht ſich als Liedertafelei verſchrieen gemacht hat. Dazu kam die den Deutſchen ſpezifiſche Neigung zur Vereinsmeierei, die die großen Ziele des Männerchores faſt völlig aus den Augen verlor. Es gibt doch zu denken, daß ſeit Weber und Schumann unſere großen Meiſter im Reiche der Töne merklich vom Chorgeſang abrückten und die Produktion an kleinere Kollegen abtraten. Wir brauchen alſo neue Literatur auf dem Gebiete des Männerchores, die die ausgetretenen Pfade der bisherigen Kompoſition verläßt und auch mit der Gegenwart ſich verbunden fühlt, zumindeſt aus ihrem Geiſt geboren wird. Darum erließ

schon vor zwei Jahren der Deutsche Sängerbund, diese imposante Organisation der deutschen Sänger, den Aufruf zur ersten Sängerwoche, die, seinerzeit in Nürnbergs, der alten Meistersingerstadt, grauen Mauern abgehalten, einen Erfolg seltener Art bedeutete. Wieder ist eine solche Sängerwoche vergangen. Die Ziele sind zwiefach. Erstens soll die Literatur des Männerchorgesanges gehoben und zweitens gleichzeitig die Vortragskunst durch mustergültige Aufführungen veredelt werden. Besonderer Nachdruck wurde diesmal auf Volkstümlichkeit der einzusendenden Werke gelegt, um gerade den kleineren und kleinen Vereinen, die im Deutschen Sängerbund am zahlreichsten vertreten sind, die Möglichkeit zu geben, ihrerseits von diesen Veranstaltungen Nutzen zu haben.

Wenn im folgenden unter den eben genannten Gesichtspunkten die zweite Nürnberger Sängerwoche betrachtet wird, dann muß das Ergebnis allerdings als recht mager bezeichnet werden. Wenn unter 2100 eingesandten Chören der Gutachterausschuß in gewiß mühevollster Arbeit etwa 50 Werke zur Diskussion stellt, die den Absichten der Sängerwoche nur zum kleinsten Teil entsprechen, dann ist dies ein betrübliches Zeichen für den Mangel an guter Literatur. Vor allem fehlen eben noch immer die Meister, die in der Lage sind, Volkstum und eine neue Wege zeigende Musik zu verbinden. Deutlich unterscheiden lassen sich drei Gruppen von Kompositionen. Zunächst einmal eine Reihe von Bearbeitungen alter Volkslieder und volkstümlicher Weisen aus dem unversiegbaren Born der Blütezeit des a-cappella Gesanges und deutschen Liedes. Ferner eine Anzahl von Werken, die wohl die Absicht haben Neues zu bieten, aber so stark in der Tradition verwachsen sind, daß sie über das übliche Niveau einer sattsam bekannten Literatur nicht hinauskommen. Nur die letzte Gruppe umfaßt Neues, d. h. sie zeigt wenigstens einige verheißungsvolle Ansätze dazu.

Nur einiges wenige zu den ersten beiden Abteilungen! Man fragt sich hier zunächst, ob es nötig war, den großen und immerhin kostspieligen Apparat einer Sängerwoche zu inszenieren, wenn es sich nur darum handelt, alten Wein in nicht einmal durchweg neuen Gefäßen zu kredenzen. Gewiß finden sich teilweise wertvolle kontrapunktische Arbeiten wie etwa die von W. Herrmann herausgegebenen Deutschen Madrigale aus dem 16. und 17. Jahrhundert oder die Volksliederbearbeitungen von Arnold Mendelssohn. Aber es fehlen diesen Werken naturgemäß der lebendige Geist und die satztechnische Einfachheit, die auch kleinen Vereinen eine tadellose Ausführung ermöglichen könnte. Die zweite Gruppe hat gewiß Anspruch auf Volkstümlichkeit und der Ausführung ihrer Gesänge stellen sich selten allzu große Hindernisse in den Weg. Aber Schmiedelieder wie sie Eduard Behn oder Adolf Kirchl komponieren, Reiterlieder von Wilhelm Müller und Fritz Steineck sind nichts Neues und wenn Bernhard Uhlig mit seinem säumigen Landsknecht erfolgreich war, so bietet auch dieses Lied, das neben Tenorsolo mit kleiner Flöte, Klarinette und kleiner Trommel arbeitet, nur einen etwas verbesserten Liedertafelstil. Auch für derlei Gesänge erübrigt sich eine Sängerwoche. Sie ist auch nicht nötig, um alterprobte Meister wie Wilhelm Rinkens, August Reuß, Siegfried Kallenberg oder Heinrich Kaspar Schmid durchzusetzen. Nur Hans Gal und Otto Siegl konnten ein paar satztechnisch reife und von starkem Empfinden getragene Werke zur Diskussion stellen, ohne aber damit neuartige Pfade zu betreten.

Die wirklich interessierenden Kompositionen waren sehr in der Minderzahl. Es sei vorweg genommen, daß sie sich bis auf verschwindend wenig Ausnahmen durchaus in gemäßigten Bahnen bewegen und einem Hypermodernismus aus dem Wege gehen. Die Vertonungen Willy Burkhards nach Christian Morgensterns „Pama Kunkel“ sind Experiment. Diese sechs Chorduette wollen in ihren unfanglichen Stimmführungen und den begleitenden Posaunenglissandis lediglich als billiger Ulk aufgefaßt sein. Mit Chorgesang haben sie jedenfalls nichts mehr zu tun. Auch Paul Kurzbachs Dreigesang „Aufbau“ betitelt, wird kaum den Weg zur breiten Masse finden. Auffallend ist wieder das Prinzip der Dreistimmigkeit. Die durch den vierstimmigen harmonischen Satz zum Schema gewordene Dickflüssigkeit unserer Chöre wird dadurch zur beweglichen Polyphonie aufgelockert. Über die hier zahlreich vertretenen dreistimmigen Chöre freuen sich nicht

zuletzt aus praktischen Gründen die Chormeister, denen damit die schwere Sorge um die ersten Tenöre vom Herzen genommen ist. Gerade die oben aufgeführten Bearbeitungen schlagen diesen Weg vielfach ein. Eine weitere Neuerung sind die Chöre mit Begleitung einzelner solistisch tätiger Instrumente. Hier stehen wir vor der Möglichkeit, neue Wege des Chorgesanges zu finden. Der Klang des Einzelinstrumentes mischt sich sehr gut mit den Männerstimmen und die Ausgestaltung eines Werkes nach der klanglichen Seite eröffnet mannigfache Perspektiven. Bedeutungsvoll ist in diesem Sinne Max Gebhard, dessen fünf Gesänge in zyklischer Form mit Horn, Trompete, Posaune, Flöte, Klarinette, Fagott und Orgel viel Können und durchaus persönlichen Stil aufweisen. Nur ist die Ausführung dieses „Taglebens" nicht leicht und erfordert seiner eigenwilligen und kühnen Klangkombinationen wegen einen geschulten Chor, wie ihn der Vokalkörper des Nürnberger Lehrergesangvereins unter Fritz Binders Leitung darstellte. Großen Anklang fand Hans Sachsse mit seiner Serenade für dreistimmigen Kammerchor mit Sopransolo, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Laute. Zweifellos dokumentiert sich hier ein starkes Talent, dessen vornehmer Klangsinn und sichere kontrapunktische Beherrschung weiterhin Gutes versprechen. Walter Rein setzt zu seinen Bearbeitungen deutscher Volkslieder ad libitum Instrumente und zeigt damit neue Ausdrucksmöglichkeiten nach der klangkombinatorischen Seite. Ganz neue Formen sucht Hugo Herrmann. Seine Doppelvariationen mit Flöte, Violine, Bratsche und Cello führen zwei Themen, eines für Instrumente, das andere für Chor in gegenseitigen Variationen durch. Trotz aller beachtenswerten kontrapunktischen und modulatorischen Künste kann dieses Werk einen gewissen Konstruktivismus nicht verbergen. Es ist teilweise intellektuelle Musik, die mit dem Volkstümlichen nicht harmonieren kann. Mehrfach in den Vordergrund treten Chorwerke, denen sich eine Solostimme zugesellt. Unverkennbar ist die Klangwirkung, die eine leicht über den Männerstimmen schwebende Sopranstimme auszulösen vermag, zumal wenn sie wie auf dieser Sängerwoche von dem reizvollen hochkultivierten Sopran einer Mia Neusitzer-Thoenissen erzeugt wird. Hans Stieber bringt für diese Gattung ein wertvolles Beispiel mit seiner Cantate „Eins ist not"; leider verfällt der Komponist gegen Schluß des wirkungsvoll gesteigerten Werkes in bekannte Vorbilder. Hans Lang verwendet in seinem Abendständchen für Doppelchor ein Baritonsolo und versucht zugleich die Klangwirkung eines achtstimmigen fein abgetönten Männerchores zu erproben.

Es konnte in diesem Rahmen nicht möglich sein, jedes Werk einzeln zu besprechen. Kommt es doch bei einer solchen Sängerwoche in erster Linie darauf an, Richtlinien zu finden. Dadurch gewinnen auch die abgelehnten Werke ihre Bedeutung. Sie zeigen den Komponisten, wie es gegenwärtig um das Schaffen auf diesem Gebiete bestellt ist und weisen eventuell den Weg in eine Kunstrichtung, die immer noch etwas sehr Schwankendes an sich hat. Wenn wir auf die zweite Forderung der Nürnberger Sängerwoche zu sprechen kommen, Veredlung der Vortragskunst durch musterhafte Aufführungen, so war auch hier nicht alles Gold, was glänzte. Daß das Rheinland wieder ein paar mustergültige Chöre ins Treffen führte, versteht sich. Daneben erschien ein unscheinbarer Gast auf dem Podium des großen Industrie- und Kulturverein-Saales. Der Gesangverein Frohsinn aus Meerholz, einem kleinen Flecken von etwa 900 Einwohnern, leistete nach der klanglich dynamischen Seite so Vorzügliches, daß sein Dirigent, ein biederer Schmiedemeister namens Heinrich Schirmer, bald das Tagesgespräch der Nürnberger Sängerwoche wurde. Zusammenfassend muß gesagt werden, daß die meisten Chorkompositionen von Volkstümlichkeit sehr weit entfernt waren, daß ihre Schwierigkeitsgrade kleinen Vereinen selten Aufführungen ermöglichen, daß auch bei einem Großteil der Werke wenig Rücksicht auf den Text genommen wurde, so daß zwischen Inhalt und Vertonung häufig Gegensätze klaffen.

Trotz der glänzenden Organisation der Sängerwoche, die sich in ihren fünf Konzerten reibungslos abwickelte, bleibt das Gesamtergebnis nach der rein kompositorischen Seite also betrüblich. Will man allerdings den Wagemut und die Begeisterung aller Beteiligten, insbesondere der kleineren Vereine, die sich in langwierigen Proben auf die ihnen nicht immer gelegenen Werke vorbereiteten, als positives Ergebnis buchen, dann mag man wieder Herrn von Waltershausen recht geben, der in dem abschließenden Ehrenabend, den die gastfreie Stadt Nürnberg im histo-

riſchen Rathausſaal zu Ehren der Gäſte veranſtaltete, darauf hinwies, daß die deutſchen Sänger mit dieſer Woche wieder ihren hohen Idealismus bewieſen haben und der daraus den Glauben an Deutſchlands Zukunft ſchöpfte, weil der Deutſche noch immer ſeinen Mann ſtellt, wenn er an wichtige Aufgaben heranzutreten hat.

„Stabat Mater"

für Chöre, Soloſtimmen mit Begleitung des Orcheſters

von Peter Cornelius.

Der bekannte unermüdliche Corneliusforſcher Max Haſſe hat dem diesjährigen Salzburger Feſtſpielmonate das wiederaufgefundene größte Werk geiſtlicher Muſik des Dichtermuſikers zugeführt. Im dortigen Dome wird es unter Domkapellmeiſter Joſef Meßners Leitung am 11. und 20. Auguſt zum überhaupt erſten Male erklingen. Somit möchte den Leſern der „Zeitſchrift für Muſik" das Vorwort zur Partitur und zum Klavierauszug zur Einführung in das Werk willkommen ſein, das uns von ihrem Herausgeber zur Verfügung geſtellt wird. Die Schriftleitung.

Es gehört zum tragiſchen Geſchicke des Dichtermuſikers Peter Cornelius, daß keins ſeiner größeren Werke zu ſeinen Lebzeiten einen Verleger fand. Erſchien doch der erſte Notenſtich ſelbſt ſeines „Barbiers von Bagdad" nach der Original-Partitur, wie ihn Franz Liſzt in Weimar aufgeführt hatte und wie er heute wieder aufgeführt wird, erſt 30 Jahre nach ſeinem Tode. Aber Peter Cornelius hat wenigſtens die Aufführungen ſeiner beiden Opern, des „Barbiers" und des „Cid" erlebt, auch manche ſeiner unvergänglichen Lieder in öffentlichen Konzerten ſingen hören.

Tiefes Schweigen aber breitete ſich bis heute über die Werke jener Zeit aus, die dem kleinen Liederkreiſe direkt vorangingen, in dem er als Dichter-Muſiker vor die Öffentlichkeit trat, den er, über alles Vorangegangene hinwegſehend, als op. 1 bezeichnete.

Dieſe Periode aber erwies ſich dem Herausgeber der im Verlage von Breitkopf & Härtel-Leipzig erſchienenen fünfbändigen Geſamtausgabe der muſikaliſchen Werke dieſes liebenswerten Künſtlers und Menſchen ſchon immer den nächſtfolgenden gegenüber innerlich und äußerlich ähnlich reich. Zu Füßen Siegfried Dehns, dieſes Berliner Muſiktheoretikers großen Stils, hatte Cornelius in einem Zeitraume von mehreren Jahren deſſen ganze Schule durchlaufen, zugleich als einziger Schüler, der die Charakterſtärke beſaß, den umfangreichen und ſchwierigen Lehrgang von der Kunſt des mehrſtimmigen Satzes bis zum Ende zu verfolgen. Mit Notwendigkeit führte ihn dieſe Schule dem Gebiete der Kirchenmuſik zu. Es entſtanden eine Reihe kleinerer und größerer Werke, über die der Unterzeichnete in ſeiner zweibändigen Biographie des Dichtermuſikers ausführlich berichtete: „Der Dichtermuſiker Peter Cornelius" (Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, (Band I S. 93—113). Auf uns kamen: ein „Domine salvum fac regem" für Männerchor, das ſogenannte „Große Domine" für Chor und Orcheſter, ſowie neben weniger umfangreichen Stücken eine 4—6ſtimmige a capella-Meſſe in A-dur und eine Meſſe über den „Cantus firmus in der doriſchen Tonart": Werke, die aufgeführt, ihre Lebensfähigkeit beweiſen würden.

Bedauerlich blieb, daß ſein „Stabat mater" als verſchollen gelten mußte. Es war anzunehmen, daß dieſes Werk einen beſonders tiefen Einblick in das damalige Schaffen des Komponiſten gewähren müßte, daß er, der „in jeder Mutter mit dem Kinde an der Bruſt eine Madonna ſah", dem Drama dieſer alten hymniſchen Dichtung des Jacopone da Todi († 1306) weit über ein muſikaliches Geſellenſtück hinaus in Muſterweiſe auf cornelianiſche Art ſchöpferiſch nahe getreten ſei, daß ſich im Angeſichte dieſer Welttragödie auf Golgatha die Melodien und Harmonien beflügelten, ſoweit es das Gekonnte der Kunſt des ſtrengen Satzes zuließ. Dieſe Annahme, die der Herausgeber in ſeiner Biographie ausſprach, hat nun durch das Auffinden des Werkes in einem bisher ununterſucht gebliebenen Winkel des Nachlaſſes ihre Beſtätigung gefunden.

Um so härter mußte den damals 24jährigen Komponisten das vollständig verneinende Urteil seiner Mitwelt treffen. So schrieb er aus Berlin am 26. März 1849 an seinen Bruder Carl:

„... Ich habe während dem Schritte versucht, um hier in Berlin zu etwas zu kommen. Ich bin ... bei Taubert, dem Kapellmeister der Oper gewesen, ... hatte mir ein Urteil über meine Compositionen von ihm erbeten, und ihm zu dem Zweck schon einige Tage vorher mein „Stabat mater" ins Haus gebracht. An dem Tage selbst ... sagte er, er möchte lieber etwas ganz freies von mir hören und ich spielte ihm eine Sonate vor und sang ihm ein halbes Dutzend Lieder. Er zog aus dem Ganzen den Schluß, daß ich mich auf Gesangskompositionen verlegen sollte, zu größeren Instrumentalcompositionen gehöre mehr Selbständigkeit — der Text rege die Phantasie an, übrigens habe er ja auch im „Stabat mater" an den wenigen Nummern, die er gelesen, gesehen, daß ich gut für Gesang schriebe und er riete mir daher, mich auf Gesangunterricht und Gesangcomposition zu legen, besonders, da ich mit dem „Wort" umzugehen wisse. (Es war nämlich eins der Lieder von mir gedichtet und sämtliche waren von mir ins Französische übersetzt). So, lieber Carl, lautete das Endurteil über meine vierjährigen Studien. Ich war mit einer Tragödie gekommen und er sagte: „Dichten Sie Lieder" — ich war mit Plänen zu Palästen gekommen und er sagte: „Bauen Sie Ställe". Sodann versuchte ich mein Glück bei Nicolai, dem andern Hofkapellmeister. Dessen Endurteil erfuhr ich heute Morgen. Es heißt, daß ich gar nichts verstehe, daß ich keine Note richtig schreiben kann, daß ich lieber bei Neithardt, Grell, Taubert hätte lernen sollen, nur nicht bei Dehn. Aus der ganzen Geschichte ging hervor, daß er auf mich nur als auf den Sack schlug, aber den Esel meinte, nämlich Dehn. Ich will Dir nicht das ganze Gespräch Wort für Wort hersetzen, kurz, ich war von dem Augenblick an verloren, wo die zwei Worte „Dehns Schüler" über meine armen, unglücklichen Lippen gekommen waren. — Vor nun fast fünf Jahren sagte Mendelssohn zu mir: Sie haben Talent, aber Sie müssen erst was lernen. — Sodann sagte er: was Sie lernen können, können Sie nur bei Dehn lernen. Meyerbeer sagte dasselbe. Nun, nach fast fünf Jahren, wo ich bei Dehn gelernt habe, was ich lernen konnte, komme ich zu Nicolai, und der sagt mir: „Sie scheinen ein Mensch von Talent zu sein, aber Sie haben nichts gelernt (belegt sein Urteil aber mit keiner Note!). Wenn mich schon damals, als ich von Mendelssohn kam, ein kleiner Schwindel anwandelte, als ich über die Spree ging, so müßte ich mir jetzt den dicksten Stein um den Hals binden, und mich an der entlegensten Stelle ersäufen. — Aber wenn es wahr ist, daß Hopfen und Malz an mir verloren sind, so will ich es mir erst von höher stehenden Richtern sagen lassen. ..."

Ein Urteil, das zu einer Aufführung des Werkes hätte führen können, hat die Zeit des Peter Cornelius nicht ausgesprochen. Er mußte eine geplante Reise nach Paris, um Musiker wie Meyerbeer und Halevy in seiner Sache anzurufen, aus Geldmangel aufgeben. Das Leben führte ihn nach Weimar. Franz Liszt ermunterte ihn, nach Einsicht auch in das „Stabat mater", sich weiter der Kirchenmusik zu widmen, aber die Wendung von der geistlichen Musik hinweg zur weltlichen war in Peter Cornelius im Begriffe sich schon zu vollziehen.

Auf schöpferischen Gebieten spricht das gerechtere Urteil so oft erst die Nachwelt, wenn sie auch Zeit hierzu braucht. Ihr wird jetzt das „Stabat Mater" unterbreitet. Peter Cornelius, der so spät zu verdienten Ehren Gekommene, der seine Lieder „in den Wald hinein sang", da sie nur wenige hören wollten, verschloß dies Werk, wie später auch seinen „Barbier von Bagdad" in seinen Schrein — im Innersten überzeugt, daß ihm später einmal Gerechtigkeit widerfahren würde und sei es auch nur als Zeugnis des „Strebend sich Bemühens". Es begleitete ihn nach Weimar, nach Wien, von da nach München. Nun konnte es mit Einwilligung der Erben des Dichtermusikers, seiner beiden Kinder Carl und Maria Cornelius der Öffentlichkeit übergeben werden. Von Salzburg aus wird es im August dieses Jahres seinen Weg in die Kirchen und Konzertsäle antreten. Dort führt es am 11. und 20. August, während des diesjährigen Festspielmonats der dortige Domchor (Salzburger Dom-Musik-Verein) in der Domkirche unter dem Dirigentenstabe des Domkapellmeisters Josef Meßner mit großem Apparate auf.

Für den Herausgeber des Werkes handelte es ſich ſomit nur darum, vor dieſer Aufführung, der viele andere folgen werden [— die Dresdner Staatskirche hat ſich die erſte reichsdeutſche Aufführung unter Pembaur geſichert —], die Originalpartitur und den vom Herausgeber hergeſtellten Klavierauszug dem Drucke zu übergeben. Es geſchieht dies im Sinne der Geſamtausgabe: mit einer ſich von ſelbſt verſtehenden Treue gegen die Original-Partitur und ihren Schöpfer. So wurden ihre Chorſchlüſſel aufgelöſt und jene kleinen Arbeiten zur Regelung des Vorzeichen-Weſens und ähnliches mehr ausgeführt, die Peter Cornelius ſelbſt vorgenommen hätte, würden ihm die Korrekturbogen ſeines Werkes vorgelegen haben.

Die in die Chöre des Klavierauszugs eingetragenen Atembezeichnungen ſtammen vom Herausgeber und beanſpruchen keine Verbindlichkeit. Auch der lateiniſche Text wurde einer durchgehenden Reviſion unterzogen, da ihn Peter Cornelius, wie die verſchiedene Tinte ergab, zuletzt und offenbar aus dem Gedächtnis unter die Noten geſchrieben hatte.

Vom Allegro molto des letzten Satzes an hätte Cornelius für Aufführungen des in größtem Stile gehaltenen Werkes ſicher erlaubt, die Orgel im akuſtiſchen Stärkeverhältnis zum Chor und Orcheſter mitgehen zu laſſen. Ihre Mitwirkung und Regiſtrierung wird dem Dirigenten ſomit anheimgeſtellt.

Peter Cornelius bezeichnete ſein Werk auf dem Titelblatt als „Stabat Mater" „für Chöre, Soloſtimmen mit Begleitung des Orcheſters". Das echt und tief Corneliansiſche der Tondichtung, das die „himmliſche Liebe" im gleich reinen Spiegelbilde zeigt wie wenige Jahre ſpäter von ſeinem Op. 1 an die „irdiſche" wird dem Werke viele Freunde zuführen."

[So bleibt noch eins zu wünſchen: wird ſich für das aus den Tiefen des Echt-Menſchlichen heraus geborene Werk, deſſen erſte reichsdeutſche Aufführung ſich die Dresdner Staatskirche geſichert hat, ein Verleger finden!?]

Magdeburg, am 24. Dezember 1928. Max Haſſe.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege.

Hinter uns liegen längſt die letzten Feſtſpieltage, die das Ende der Saiſon kennzeichnen. Und ein Überblick über die ſtattgefundenen Veranſtaltungen muß notwendigerweiſe die Erkenntnis bringen, daß dieſe erſte, verſuchsweiſe Einführung einer Feſtſpielzeit mit Fehlern und Mängeln behaftet war, hinter denen die wenigen wertvollen Muſikereigniſſe von Bedeutung ſtark zurücktraten. Eine Beſtätigung hierfür findet ſich unzweifelhaft in dem geringen Echo, das die Berliner Feſtſpiele außerhalb Berlins gefunden haben — trotz der verausgabten Summe von etwa 150 000—170 000 Mark für die Vorpropaganda, die zu zwei Dritteln aus dem zur Verfügung geſtellten Fonds des Oberbürgermeiſters gedeckt werden muß. Und eine Berliner Zeitung, die boshafterweiſe behauptete, die Mitglieder der Mailänder Scala ſeien die einzigen Fremden, die nachweislich eigens wegen der Feſtſpiele nach Berlin gekommen ſeien, umſchleiert mit dieſer Übertreibung zweifellos den wahren Kern der Tatſachen.

Es iſt nicht zu leugnen, daß der Berliner dieſen Veranſtaltungen größtenteils innerlich fremd gegenüberſtand, zumal ſich die künſtleriſch hochſtehenden Aufführungen mehr an den Geldbeutel als an den Kunſtſinn der Beſucher wandten. Eine Feſtſpielzeit aber, die nicht von der Geſamtheit des Volkes als ſolche empfunden werden kann, verdient keinen Anſpruch auf dieſe Ehrenbezeichnung. Es iſt auffällig, daß ſich die Feſtſpielleitung zuguterletzt doch noch dazu gezwungen ſah, 3550 Karten der Städtiſchen Oper „für die minderbemittelte Bevölkerung" zur Verfügung zu ſtellen, wobei es ſich in der Hauptſache um Repertoire-Werke handelte. Eine ſchwache Entſchädigung für die unerfüllten Hoffnungen, die Berlins Einwohner an „ihre" Feſtſpielzeit knüpften.

Angeſichts des ausbleibenden Fremdenbeſuches wirkte die Einſtellung der Feſtſpielzeit auf einen

vorwiegend internationalen Charakter unter geringer Berückſichtigung der örtlichen Verhältniſſe und des heimiſchen Muſikſchaffens doppelt befremdlich. Statt das Lebensjubiläum Siegfried Wagners mit Aufführungen größeren Stils der Feſtſpielzeit einzugliedern, ging man ſchweigend an dieſem Ereignis vorüber mit Ausnahme eines gutgemeinten Wagner-Konzertes der Arbeitsgemeinſchaft deutſcher Richard-Wagner-Verbände. Ebenſo hätte in ſtärkerem Maße das Lebenswerk Hans Pfitzners Berückſichtigung verdient, während lediglich eine Veranſtaltung der „Akademie der Künſte" unter Mitwirkung des Deman-Quartetts mit Prof. Rob. Kahn und Prof. H. J. Moſer, ſowie eine Darſtellung des Klavierquintettes in einem Konzert der „Internationalen Geſellſchaft für Neue Muſik (!!)" dem Wirken Pfitzners galten. Und trotz der bekannten Vorliebe Berlins für internationales Gepräge hätten ſich jedoch zwei Taktloſigkeiten gut und gern vermeiden laſſen, die ein recht wenig vorteilhaftes Licht auf die Berliner Feſtſpielzeit geworfen haben. Zunächſt hat eine Äußerung des Berliner Oberbürgermeiſters gelegentlich eines Empfanges im Rathauſe ſtärkſtes Befremden hervorgerufen. Er führte aus, daß wir in Deutſchland leider noch nicht ſolch ein Orcheſter beſäßen, wie das Orcheſter der Mailänder Scala. Dieſes ſehr unangebrachte Kompliment gegenüber dem Ausländertum auf Koſten der einheimiſchen Muſiktätigkeit hat lebhafteſten Widerſpruch verurſacht, und der „Reichsverband deutſcher Orcheſter und Orcheſtermuſiker" weiſt in einer offiziellen Stellungnahme darauf hin, daß Deutſchland nicht nur ein, ſondern ſehr viele Orcheſter beſäße, die den höchſten künſtleriſchen Anforderungen gerecht werden. — Ein zweites unliebſames Vorkommnis ereignete ſich bei der Programmaufſtellung jenes erwähnten Konzertes der „Internat. Geſ. f. N. Muſik". Glaubt man Pfitzner damit eine Ehre zu erweiſen, wenn man ſeine Muſik neben einen eindeutigen Tendenzchor von Hanns Eisler ſtellt, betitelt „Muſik für Arbeiter", mit einer offenen Aufforderung zur Revolution — „Ohrfeigen auszuteilen an die munteren Herrn dieſer Welt"?? Wohlgemerkt: Auch dieſes Konzert war mit dem Firmenſchild der Feſtſpiele verſehen. Trotzdem wird man an den ernſthaften Kunſtkritiker nicht das Verlangen ſtellen wollen, eine derartige Veranſtaltung auch nur eines kritiſchen Wortes zu würdigen.

Es wäre ein ebenſo überflüſſiges Unterfangen, die Leſer mit kritiſchen Einzelheiten aller jener Opernaufführungen zu behelligen, die als ſtändige Repertoire-Werke beinahe aus Verſehen den Stempel der Feſtſpiele aufgedrückt erhielten, ohne einen künſtleriſch begründeten Anlaß hierzu zu bieten. Selbſt wenn die Mitwirkung eines Tenors wie Benj. Gigli in „Tosca" wirklich Genüſſe einzigartigen Wertes vermittelte, die erkennen laſſen, daß dieſer Künſtler trotz nicht überreicher Stimmfülle in der Schönheit und Ausgeglichenheit ſeines Organs berechtigtere Anwartſchaft auf das Erbe Caruſos hat als manch einer, mit übermäßiger Reklame eingeführter Vertreter dieſes Stimmfaches. Die einzig wertvolle Erkenntnis aus dieſen Pſeudo-Feſtſpielen bot die Direktionskunſt W. Furtwänglers in Werken von Mozart und Wagner, die ſeine überragenden Fähigkeiten auch im Opernhauſe vollkommen überzeugend durch die Feinſinnigkeit ſeiner muſikaliſchen Ausdeutungen darlegten.

Was bleibt an muſikaliſch beſonders intereſſierenden Gerichten auf der Feſtſpieltafel übrig? Zunächſt die Erſtaufführung des „André Chénier" von Giordano. Der dramatiſche Inhalt dieſer franzöſiſchen Revolutionsoper führt zunächſt in die Umgebung der Hochariſtokratie mit einer Parallele zu Kienzls „Kuhreigen", bietet Revolutionsſzenen und eine äußerſt lebendige Gerichtsverhandlung nach Art von Romain Rollands „Danton", und verknüpft dieſe wirkſamen Bilder mit einer Handlung, die in kinodramatiſcher Unlogik mit einem ſchwächlichen Liebesverhältnis beginnend geraden Weges auf das Schafott zuſteuert, wo ſich die Liebenden nach einem heftigen Apell an die Tränendrüſen vereinigt ſehen. Die vermittelnde muſikaliſche Untermalung zu dieſer Moritat vermag heute kaum noch in gleichem Maße zu feſſeln wie zur Zeit der Entſtehung vor 33 Jahren. Immerhin wird ein nicht allzu anſpruchsvoller Beſucher, der — nach Worten Pfitzners — eine Opernpremière nicht nur als Chronometer für den gradweiſen Fortſchritt der Muſikgeſchichte betrachtet, reichlich Gelegenheit haben, ſich an der Lebendigkeit und Reichhaltigkeit der problemloſen Melodien zu erfreuen, die in vollem Maße und in ungehemmter Schaffensluſt das Ohr nach echt italieniſcher Art umſchmeicheln. Er wird ferner die kleinen,

reizvollen Chöre wie den Schäferinnen-Chor im ersten Akt als besondere Genüsse anmerken und dazu feststellen, wie vorteilhaft Giordano sein Hauptaugenmerk auf die Erzielung einer wohlgeformten, nicht vom Orchesterklang überwucherten, reinen Gesangslinie richtet. Die Staatsoper Unter den Linden hatte keine Möglichkeiten außer Acht gelassen, um dem Werk in Ausstattung und Darstellung einen würdigen Empfang zu bereiten. Prachtvoll waren die von Pirchan gestellten Bühnenbilder, wirkungsvoll die Regie von F. L. Hörth, während Georg Szell am Pult für seine einwandfreie und saubere Stabführung volle Anerkennung verdient. Unter den Darstellern standen K. M. Oehman und Delia Reinhardt im Vordergrunde, während Herbert Janßen sich erst im dritten Bilde zu einer allerdings sehr bemerkenswerten Höhe aufschwingen konnte. Das Publikum schien nach diesem Bilde restlos begeistert. Ob diese Aufnahme einen Dauererfolg gewährleistet? Eine bejahende Antwort auf diese Frage wäre ein Beweis, daß verdeckt vom Dornengestrüpp der Atonalität noch immer das Sehnen nach echten melodischen Werten in der Volksseele nicht erloschen ist. Wenn man auch dieses Problem lieber an einem höherstehenden deutschen Meisterwerk erprobt hätte als an diesem immerhin ein wenig verstaubten Giordano.

Weiterhin ist unter den Festkonzerten der Opernhäuser die Konzertaufführung des „Titus" von Mozart erwähnenswert. E. Kleiber war offensichtlich der Meinung, hiermit etwas Besonderes und nicht Alltägliches bieten zu können, obgleich jedem Mozartkenner neben den Vorzügen auch die künstlerischen Nachteile dieses Mozart'schen Gelegenheitswerkes nicht verborgen sind. Es war, als ob sich das schöpferische Nachlassen Mozart'schen Genies auch auf die Leistungen der Ausführenden übertragen hätte — so wenig geglückt erschien die Darstellung in ihrem Gesamteindruck. Kleiber, dieser wohl verdienstvolle, aber innerlich zeitweilig zwiespältige Musiker vermochte nicht, den Zauber Mozart'schen Geistes restlos zu erfassen. So kam keine einheitliche Aufführung zustande, zumal die Solisten ebenfalls bis auf Tilly de Garmo und die sehr gute, aber mehr der Bühne als dem Podium nahestehende Maria Müller ihrer Aufgabe innerlich wenig nahestanden. Am meisten enttäuschte der junge, sonst so befähigte Tenor Fritz Wolff, durch gleichgültige Behandlung der ihm offensichtlich wenig liegenden Partie des Titus.

Die Mißstände der diesjährigen Festspielzeit bieten in jedem Falle beherzigenswerte Lehren für die geplanten Wiederholungen in kommenden Jahren. Mit ihrem schwankenden Kunstwert, mit ihrem Auf und Ab an künstlerischen Leistungen sind die Festspiele nichts anderes als ein verkleinertes Spiegelbild einer ganzen Musiksaison, die während eines Berliner Musikwinters in Uneinheitlichkeit und Gegensätzlichkeit wahllos Veranstaltung auf Veranstaltung häuft. ...

Austriaca.

Von Emil Petschnig.

Für das saisongemäß bereits eingeschlafene Wiener Musikleben, das nur durch die beiden Festwochen — ohne Feststimmung und Festgäste — noch eine vorübergehende kleine Aufrüttelung erfuhr, wurden wir durch Operngastspiele ausländischer Ensembles entschädigt. Zuerst hielt die unter Vaclav Jirikowskys Leitung stehende Preßburger Slowakische Oper im Stadttheater seinen Einzug, um bekannte („Verkaufte Braut", „Jenufa", „Jakobin", „Russalka", auch die „Zauberflöte") und hier noch unbekannte Werke der slavischen Nationalkunst (Rimski-Korsakows „Der goldene Hahn", welcher eine entzückende Musik an ein kaum mögliches Märchentextbuch verschwendet, Tschaikowskys graziöses „Nußknacker"-Ballett, Dvoraks Oper „Dimitrij" sowie dessen „slavische Tänze" in einer durch Färben und tänzerische Leidenschaft berauschenden, lebenswahren Choreographie Achille Viscusis, endlich Vit. Novaks „Die Laterne", eine des dramatischen Nervs entbehrende Arbeit) vorzuführen. Stimmlich und darstellerisch starke Talente, wie die Damen Hradabova, Simanova, die Herren Ruth-Markov, Urban, Graeven verliehen den Aufführungen Glanz, deren Hauptwert jedoch im Geiste eines durchgebildeten Zusammenspiels liegt, an dem Solisten, Chor, Ballett und Orchester gleich großen Anteil haben, in nationalem

Selbſtbewußtſein beſeelt von dem Beſtreben, für ihre Meiſter das Beſte zu leiſten, und erzogen, angefeuert von ihren Dirigenten, den Vollblutmuſikern Oskar und Karl Nedbal. Wie ſ. z. die Olmützer Truppe, von der hier ſchon zweimal berichtet wurde, hat diesmal auch das Preßburger Theater bewieſen, daß, wo ein Wille, auch ein Weg iſt, d. h. daß auch mit beſcheidenen Mitteln in kleinen Verhältniſſen Erſtaunlichſtes, wahre Kulturarbeit geleiſtet werden kann, vor der ſich manche anſpruchsvoll auftretende große Bühne verſtecken muß.

Die Lehre, daß das Niveau eines Opernhauſes mit ſeinem Leiter ſteigt und fällt, je nachdem er eine von eiſerner künſtleriſcher Energie erfüllte Perſönlichkeit oder eine bloße Utilität iſt, predigten auch die beiden von der Mailänder Scala in der Staatsoper gebrachten Abende, die in „Falſtaff" eine feinſtabgetönte Geſamtwirkung boten und aus der „Lucia von Lammermoor", bei deren Melodieen ſchon unſere Urgroßväter und Großmütter behaglich die Köpfe wiegten, packende dramatiſche Senſationen herausholten, die man in ihr nie vermutet hätte. Freilich gehören dazu das lodernde, italieniſche Temperament, Stimmittel und Geſangskunſt, wie ſie etwa dem Koloraturſopran Toti dal Monte, dem Tenor Pertille eigen ſind, und ein Dirigent vom Range Toscaninis, unter deſſen Stab auch die ſcheinbar billigſte Phraſe der Partitur Bedeutung und Intenſität gewinnt. Bei ſolchen ſeltenen Gelegenheiten kommt man dem Geheimnis der hundert- und mehrjährigen Lebenskraft italieniſcher Opern auf die Spur, die dem Sänger und Schauſpieler den denkbar weiteſten Raum zur Entfaltung ſeiner Individualität geben (wie er noch früher Improviſator, Mitſchöpfer war), während der neuere deutſche Opernſtil mit ſeinem Überwiegen des Orcheſters demſelben eine ſtreng einzuhaltende Route durch das ſtachlige Geſtrüpp des Sprechgeſangs vorſchreibt. Wer heute aus den ſcharfen Diſſonanzen der Wirklichkeit in die Welt des Scheins flüchtet, ſucht daſelbſt aber das die Wogen glättende, die Nerven beruhigende Öl des ſich in Ohr und Herz ſchmeichelnden melodiſchen Wohllauts.

Beide ausgeſprochenen Muſikantenvölker, die Tſchechen wie die Italiener haben dargetan, daß nur fleißigſtes, ernſtes Arbeiten zu ſolchen Reſultaten führen kann, und wir wollen hoffen, daß mit der neuen Direktion Clemens Krauß dieſe ſeit Guſtav Mahlers Abgang vernachläſſigte Parole in der Staatsoper wieder ihren Einzug hält, war dieſes Inſtitut in den letzten Jahren doch nur mehr ein Abſteigquartier und Durchhaus für Gäſte aus allen Weltgegenden geworden. Eine Lockerung des Enſembles, eine erſchreckende Verödung des Spielplans, die beide der ſyſtematiſchen Ergänzung durch neue, junge Kräfte bedürfen, iſt die verhängnisvolle Folge davon, welche durch die Augenauswiſcherei von Gaſtſpielfahrten ins Ausland und etliche Starproduktionen zu exorbitanten Preiſen nur für die oberſten Tauſend nicht vertuſcht werden können. Als höfiſche Anſtalt galt unſere Oper dem Volke unſtreitig weit mehr als heutzutage, unter dem ſog. demokratiſchen Regime. Ihr jene Stellung wieder zu erobern, iſt die wichtigſte und ſchönſte — vorausſichtlich nicht durch allerlei bürokratiſche und dilettierende Überkompetenzen erſchwerte — Aufgabe des kommenden Mannes.

Zu unſerer Muſikbeilage.

Vorausſichtlich dürfte den meiſten Leſern die als Muſikbeilage mitgeteilte Sarabande von J. S. Bach nicht bekannt ſein, ſie aber mit deſto bekannteren Augen anſchauen. Sie gehört einer Suite an, die im Ergänzungsband der Ausgabe der Bachgeſellſchaft mit einer Reihe anderer Kompoſitionen veröffentlicht wurde, d. h. dem 45. Band, erſte Hälfte und zwar auf S. 164 als dritter Satz der aus Präludium, Fuge, Sarabande und Gigue beſtehenden Suite. Obwohl nicht durchaus beglaubigt, wird an der Echtheit des Werkes kaum gezweifelt werden können. Wir geben das Stück deshalb dieſem Heft bei, weil die Sarabande ſich als ſichtbarer thematiſcher Ableger des Schlußchor-Themas der Matthäuspaſſion erweiſt, ja, wir dürfen noch etwas weiter gehen und ſagen, auch der Seligkeitsmotive des Schlußchors des erſten Teils (10. Takt ff.). Natürlich kommt das Motiv in unzähligen anderen Werken Bachs vor; wie es hier aber zur Verwendung gelangt, hat Ähnlichkeiten mit Stellen in dem angeführten Chor. Jedenfalls dürfte den meiſten Leſern die Bekanntſchaft mit der an ſich ſchönen Sarabande willkommen ſein.

Neuerscheinungen.

Dr. Victor Kuhr: Ästhetisches Erleben und künstlerisches Schaffen. Psychologisch-ästhetische Untersuchungen. Gr. 8⁰, 152 S. Stuttg., F. Enke, 1929. M. 8.—.

Maria Komorn: Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und seine Nachfolger. Gr. 8⁰, 143 S. Wien, Universal-Edition (1929).

Willi Schuh: Formprobleme bei Heinr. Schütz. 8. Heft der Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen. Gr. 8⁰, VIII u. 125 S. Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1929. M. 6.—.

Ernst Kirsch: Wesen und Aufbau von den harmonischen Funktionen. Ein Beitrag der Relationen der musikalischen Harmonie. 12. Heft d. obig. Sammlung. VI u. 35 S. Ebenda. M. 1.80.

Hans Ehinger: Friedrich Rochlitz als Musikschriftsteller. 9. Heft der obigen Sammlung. VI u. 143 S. Ebenda. M. 5.—.

Artur Wolf: Gymnastik des Gesangs-Apparates. Der Weg zur Klangschönheit. Mit einem Geleitwort von C. Lafite. Gr. 8⁰, 161 S. Wien, L. Doblinger.

Julius Winkler: Die Technik des Geigenspiels. V. Tl. Analysen ausgewählter Etüden. Verm. Neuausgaben mit einem Notenanhang. VI. Tl. H. Vieuxtemps, Air varié. Die Spielweise eines großen Meisters. Gr. 8⁰, 50 u. 13 S. Wien, L. Doblinger.

Robert Michels: Der Patriotismus. Prolegomena zu seiner soziologischen Analyse. Gr. 8⁰, 269 S. München u. Leipzig, Duncker u. Humblot, 1929. M. 8.50.

Das Buch enthält als vierten und letzten Hauptteil (S. 181—257) die Abhandlung „Die Soziologie des Nationalliedes".

Henry Prunières: La vie illustre et libertine de Jean-Baptiste Lully. In: Le roman des grandes existences. 8⁰, 263 S. Paris, librairie Plon, 1929.

Dr. Friedrich Mahling: Musikkritik. Eine Studie. Universitäts-Archiv. Gr. 8⁰, 52 S. Münster i. W., Helios-Verlag, 1929. M. 2.25.

Walter Seranhy: Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700—1850. Gr. 8⁰, XVI u. 397 S. Ebenda, 1929. M. 14.—.

Egon Wellesz: Die neue Instrumentation. 1. Auflage [1. Teil]. 8⁰, 175 S. Berlin, Max Hesse 1928.

Friedrich Graupner: Das Werk des Thomaskantors Johann Schelle (1648—1701). 8⁰, 109 S. Mit e. Anhang (Bildtafeln). Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer, 1929.

Besprechungen.

CHORMUSIK. Eine überreiche Menge von Werken für Chorgesang wird täglich angeboten. Schlimmste „Liedertafel" in Text und Musik ist das meiste. Wozu wird so etwas gedruckt? Die Verbreitung dieser Pseudo-Musik zu verhindern, ist Gewissenspflicht! Darum seien nur solche Werke hier angeführt, die höherer Kunstanschauung entsprechen.

A. Männerchöre. Albert Auers Musikverlag, Stuttgart. Hans Süßmuth: Op. 87 Lebenszeiten. — Ernst Eulenburg, Leipzig-Wien. Hans Wagner-Schönkirch: Op. 120 Ein freies Volk; Op. 107 fünf altdeutsche Minnelieder. — Georg Kiessig: Op. 44 Rewelge. — Franz Hanemann: Op. 33 Spruch der Erde. (Von besonderer Wirkung!) — Josef E. Ploner: Op. 9 Klage (1809). (Ein sehr zeitgemäßer Chor!) — Arthur Johannes Scholz: Op. 42 Der Grafensprung bei Neu-Eberstein; Op. 45 Blaue Stunde; Op. 54 Bauernaufstand. — Verlag Jos. Günther, Dresden. Kurt Striegler: Op. 57 Gebet. (Sehr schön!) — C. F. Kahnt, Leipzig. Franz Plantenberg: 1. Des Herzens Schlüsselein (sehr schön!). — 2. Am fließenden Wasser. — F. E. C. Leuckart, Leipzig. Bernhard Sekles: Op. 32 Variationen über Prinz Eugen (mit Blas- und Schlaginstrumenten). — Hans Stieber: ‚Menschen', 2. sinfonische Ode mit kl. Orchester. — Gustav Haug: Op. 82 ‚Werden', ein Lebensfang nach Worten verschiedener Dichter, mit großem Orchester. — Ries u. Erler, Berlin. Johannes Händel: Op. 23 1. Die große Mitternacht; 2. Ich weiß ein Lied; 3. Rezept. — Wilhelm Rettich: 1. Groeninghe. 2. Ich höre Hörner blasen (schlechte Textwiederholung!) — Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf. Franz Berthold: Op. 25 Gaudeamus! (mit Klavier). — Op. 28 Eines teutschen Fänderichs Fanenschwur (mit Klavier und Schlagzeug). — Joseph Knörl: Op. 8 Löns-Lieder. 1. Rose im Schnee; 2. Der Tauber; 3. Der Dragoner. — N. Simrock, Berlin-Leipzig. Erwin Lendvai: Op. 52 Greif-Zyklus; 12 dreistimmige Lieder (stellenweise starke Konzessionen an den Durchschnitt! Hat Lendvai sich ausgegeben? — Westend-Verlag, Berlin-Westend. Max Henning: Op. 52 Nr. 1

Das große Halleluja (in wuchtiger, erhabener Einfachheit!).

B. Gemischte Chöre. Bote u. Bock, Berlin. Georg Wilhelm Schmidt: Op. 14, Nr. 2 Über Nacht (den besten Werken zuzuzählen!). — Hans Georg Rohrbach: Schelmenlied. — Franz Goerlich, Verlagsbuchhdlg., Breslau I. Richard Klapper: Op. 17, Nr. 2 Volkslied (einfach und schön!). C. F. Kahnt, Leipzig. Eugen Diebschlag: Psalm 130 (sehr stimmungsvoll!). — J. L. Emborg: Op. 52 Drei sehr wertvolle Gesänge mit Klavier; 1. Alt Mütterlein; 2. Lobgesang; 3. Pans Schlaf (hochinteressant, voller Schelmerei). — Alb. Kranz: 1. Christe, du Lamm Gottes. — 2. Kyrie. (Beide sehr gut!). — Fritz Sporn: Op. 24, Nr. 1 Lerchensang; Nr. 2 Wanderlied. — Ries u. Erler, Berlin. Hermann Durra: Drei sechsstimmige Lieder. 1. Minnelied (herzig!). 2. Die Braut (von der Insel Rügen) (tief tragisch!). 3. Hätt' ich nur drei Wünsche (ganz apart, aber schwer!). — N. Simrock, Berlin-Leipzig. Fritz Lubrich d. J.: Op. 69, Nr. 2 Motette: „Ich habe dich einen kleinen Augenblick verlassen" (gut, aber ein wenig konstruiert!). — Robert Hernried: Das verlassene Mägdlein. Volkslied (sehr gut!).

C. Frauenchöre: Franz Goerlich, Verlagsbuchhandlung, Breslau I. Alfred Töpler: Op. 5 Drei Chöre. 1. Abend. 2. Abendrot. 3. Sommernacht. (Schön und dankbar!) — Op. 6, 1. Um Mitternacht (sehr gut!). — Alfred Milarch: 1. Deutschland. 2. Ein deutsches Mädchen (Schulchören empfohlen). — Max Hieber, Musikverlag, München. Markus Koch: Op. 64 Fünf dreistimmige, sehr warm zu empfehlende Lieder. 1. Ein Musikus wollt fröhlich sein. 2. Sängerleben. 3. Ein fröhliches Osterlied. 4. Trost der Nacht. 5. Nikolaus (humorvoll!). — N. Simrock, Berlin-Leipzig. Robert Hernried: Fünf sehr zu empfehlende Lieder: 1. Das verlassene Mägdlein. 2. Die Spinnerin. 3. Eia, Herzenskindchen. 4. Geistliches Wiegenlied a. d. 17. Jahrhundert. 5. „Verdorben-Gestorben".

Prof. Jos. Achtélik.

VIKTOR PAPP: „Beethoven und die Ungarn", Verlag Athenaeum, Budapest, 1928.

Mit dem Buche Papps huldigt der ungarische Geist dem Andenken Beethovens in würdiger Weise. Wir haben seit langem nicht ein solches Prachtwerk von vornehmer Einfachheit in den Händen gehabt. Ein metallisch glänzender, dunkelblauer Leinenband mit diskretem Goldschnitt. Die Typographie, die Bilder, die feinen Faksimiles, alles in allem ein Wunderwerk der modernen Buchdruckkunst; als entstammte das Buch der Glanzzeit des ungarischen Buchverlages, aus den Händen des alten Ráth.

Der Verf. verfolgte die Spuren Beethovens im Ungarlande, forschte mit Ameisenfleiß nach Andenken, Angaben und ruft sie mit gewandter Feder farbschillernd ins Leben. Er durchforschte die Archive der Familien Brunswick und Eszterházy und entdeckte besonders in letzterem viele, bisher noch nicht veröffentlichte Daten, welche das Leben des Tonheroen in mancher Hinsicht in eine neue Beleuchtung setzen und sein Verhältnis zu den genannten Familien klarstellen. Die ungarischen Persönlichkeiten, mit denen Beethoven in intimer Freundschaft gestanden, ziehen einzeln an uns vorüber: Franz Brunswick, den Beethoven in seinen Briefen mit dem Titel „mein Bruder" apostrophiert, Josephine Brunswick, die mit ihrem Gatten, dem Grafen Joseph Deym, in Wien lebte und deren Salon durch Beethoven zu einer musikgeschichtlichen Berühmtheit gelangte; der Fürst Eszterházy, in dessen Auftrag der Tondichter seine erhabene Messe in C-dur schrieb; Barbara Keglevich, die Lieblingsschülerin Beethovens, welcher er seine „Liebessonate" widmete, eine Komteß Erdödy und unter allen und über allen die vermutliche „unsterbliche Geliebte": die ungarische Gräfin Therese Brunswick.

Ich habe es übernommen, dieses Werk ins Deutsche zu übertragen. Jos. Fligl.

HANS BOETTCHER: Beethoven als Liederkomponist. Gr. 8°, XII u. 180 S. Augsburg, B. Filser, 1929.

B. schrieb diese seine Dissertation unter † Hermann Abert, Berlin. Eine überaus fleißige Arbeit. Von besonderem Interesse sind die musikgeschichtlichen Hinweise bezüglich des Deutschen Liedes. Desgleichen die Eingliederung des Liedschaffens dieses Meisters in sein musikalisches Gesamtwerk, die einen Einblick gewährt, inwieweit es dem stark individuellen Großmeister gelungen ist, dem jeweiligen Liedtexte an sich gerecht zu werden. Was schließlich noch eine Ergänzung bedeutet hätte, wäre der Hinweis auf die Chormusik Beethovens, besonders auf solche mit deutschem Text (Schlußchor der Neunten) gewesen. Das Solothema des Liedes an die Freude und das Soloquartett kommen einer Liedkomposition ziemlich nahe. Seine Lieder unterliegen doch etwas mehr, als der gelehrte Verfasser zugibt, der tonpsychologischen Beeinflussung der starken Beethovenschen Individualität. Gerade unser Empfinden, das durch die Höhenkunst der Liederkomponisten Franz Schubert, Schumann und Brahms hindurchgegangen ist, ist in dieser Hinsicht verschärft worden. H. Löbmann.

JOSEPH SCHMIDT: Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik. Nr. 5 der Veröffentlichungen des Beethovenhauses in

Bonn, im Auftrage des Vorstandes herausgeg. von Ludwig Schiedermair. Verlag von Quelle u. Meyer in Leipzig.

Dr. Joseph Schmidt, der Assistent am Beethovenarchiv in Bonn, legt in dieser fünften Veröffentlichung des Beethovenhauses die Untersuchungen dreier Schriftstücke aus dessen Beständen vor und läßt dabei, soweit nötig, auch Übertragung und Nachbildung im Anhang folgen. Es handelt sich dabei: 1. um eine Beethoven zugeschriebene Choralbearbeitung — es ist Schmidt verdienstlicherweise gelungen, sie als eine von Beethoven nach Kirnbergers „Kunst des reinen Satzes" hergestellte Abschrift festzustellen; 2. um die Urschrift eines von ihm für den Edinburgher Verleger Thomson bearbeiteten schottischen Wiegenliedes; 3. um das Manuskript der Scholzschen Übersetzung der C-dur-Messe; Schmidt stellt sie der Übertragung Chr. Schreibers kritisch gegenüber und teilt alles Nötige über ihre Geschichte und Verfasser mit. Gleichzeitig mit dieser neuen Veröffentlichung hat der derzeitige Direktor des Bonner Beethovenarchivs in einer besonderen Schrift den Bericht über das erste Jahr dieses beethoven-wissenschaftlichen Forschungsinstitutes erstattet. Dr. M. El.

ORGELCHORÄLE. Eine Sammlung von 509 Vor- und Nachspielen zu 156 Chorälen. 2 Bände. Herausgegeben vom Württembergischen Lehrerunterstützungsverein. Verlag von J. B. Metzler, Stuttgart.

Dieses Werk kommt den neueren Bestrebungen auf dem etwas vernachlässigten Gebiet des kirchlichen Orgelspiels und somit einem Bedürfnis entgegen. Junge Organisten, denen es an Phantasie fehlt und die im freien Spiel nicht so beschlagen sind, wie es die Würde des Gottesdienstes verlangt, dürfen mit vollem Vertrauen zu dieser Sammlung greifen. Sie bietet ihnen eine Fülle von Stoff aus dem Schatze der alten Literatur und mancherlei Brauchbares von den Erzeugnissen neuer und neuester Komponisten, die wirklich etwas für das geistige Wachstum der Choralvorspiel-Form getan haben. Der musikalisch und ästhetisch geschulte Organist wird ohne Mühe das Gute herausfinden und das Beste behalten. —r.

MARTIN SCHLENSOG: Hochzeitskantate für dreistimmigen gemischten Chor, zwei Violinen und Cello. Im Bärenreiterverlag zu Kassel.

Eine wohltuende, sauber instrumentierte Feinkunst! In zierlichem, teilweise kokettem Reigen bewegen sich da Glucks und Mozarts zart geformte Manieren. Jeder Takt spiegelt vergangene, geruhsame, beneidenswerte Zeiten getreulich und ohne Aufdringlichkeit wider, und doch weiß Schlensog bei aller bewußt betonten Klassizität manches wertvolle Eigene in feiner Silhouettenkunst zu geben. Auf den prächtig gezeichneten Hymnus sei dabei besonders hingewiesen. Der Gedanke dieser Kantate ist ein recht glücklicher! Curt Beilschmidt.

MARTIN SCHLENSOG: Sechs kleine Stücke, eine Passacaglia und eine Partita für 2 Violinen. Ebenda.

Diese „zum Spiel für Anfänger und als Vorschule zur klassischen Duettmusik" geschaffenen Kleinigkeiten sind musterhaft geformte und geschmackvoll gesetzte, sich an die alten Meister mit Feingefühl anlehnende Musiken, Stücke von heiterer, jeder Flachheit abholden Musizierart durchpulst und in vieler Beziehung dankbar.

Curt Beilschmidt.

HANS SCHEIFES: Heilige Weihnacht. Alte Lieder für einstimmigen Chor mit Begleitung für Geige, Flöte, Bratsche und Laute. Volksvereinsverlag München-Gladbach.

Die vorliegende Hausmusik soll nach Angabe des Komponisten in erster Linie dem stillen Familienkreis gehören. Ich möchte behaupten, daß diese vornehmen, liebevoll gearbeiteten Stücklein auch vor einer größeren Zuhörermenge ihre volle Wirkung nicht verfehlen werden. Es geht von ihnen ein besonderer Zauber aus. Freilich sind Scheifes' Mosaiken rhythmisch bei aller Bewegung in der Hauptsache nicht gerade stark zu nennen, aber sie enthalten dafür soviel innere, beglückende Ruhe, daß man sich gern ihrem etwas behäbigen Schritt anpaßt. Daß diese Weihnachtsstücke ein sehr zu begrüßendes Erziehungsmittel zum Bratschenspiel bieten, sei neben manchem feinsinnigen Instrumentalen lobend erwähnt. Die Ausstattung des kleinen Werkes macht in ihrer Einfachheit einen recht angenehmen Eindruck. Curt Beilschmidt.

EDWARD MORITZ, op. 41: Quintett für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Das aus vier ziemlich knappen Sätzen bestehende Quintett enthält liebenswürdige und gut klingende Musik; die Instrumente sind charakteristisch verwendet. Am interessantesten ist der 3. Satz — ein kurzes, von leichter Melancholie überschattetes Andante —, der durch die teilweise Führung der vier tieferen Bläserstimmen in reinen Quinten und die zwischendurch kadenzierende Flöte eine ganz eigene Note gewinnt. Das Werk ist dem Hamburger Bläser-Quintett gewidmet. Paul Mittmann.

Dr. KURT TAUT: Die Anfänge der Jagdmusik. Im Selbstverlag, Leipzig, Tieckstr. 6.

Nachdem der Klangkörper erfunden war, ersetzt eine Folge rhythmisch gegliederter Töne den Schrei, das Urelement der Signalgebung. Nun lebt

das Signal in Jagd, Turnier und Krieg, bis es schließlich auch in der Kunst eine bedeutende Rolle spielt. Zuvor aber mußte es die unzähligen Entwicklungsphasen durchmachen, die Taut in dem vorliegenden Buche als Ergebnis gewissenhaften Nachspürens darstellt. Die mühsame Arbeit eines Forschers gehört dazu, um das überlieferte Material alles Jagdmusizierens von der Urzeit über Altertum, Mittelalter und Blütezeit bis zur deutschen Jagd in solcher Lückenlosigkeit zu sammeln, wie der Dienst an der Historie es erheischt. Es ist ein Vorzug des Buches, daß bei Wahrung des Konkretums dieser spezielle Stoff mit viel Geschick so vorgetragen ist, daß auch für den der Wissenschaft Fernstehenden und vor allem für den Jagdfreund eine Fülle Interessantes und Lehrreiches genießbar wird. Hannes Bauer.

DREI BÜCHER ÜBER CARUSO:

1. Caruso-Biographie von Key. Verlag Bote u. Bock, Berlin. 292 Seiten.

Das Buch zeigt uns den Werdegang des gefeierten Tenors in großer, ja zu großer Breite. Der Verfasser hätte gut getan, mehr das Künstlerische hervorzuheben, vieles Materielle aber zu streichen, was Caruso als großen Sänger, aber kleinen Menschen erscheinen läßt. Sonst liest sich das Buch sehr nett.

2. Carusos Gesangskunst und Methode von S. Fucito. Verlag Bote u. Bock, Berlin. 60 Seiten.

In der ersten Auflage war 1 und 2 vereinigt. Diese Vereinigung wäre wieder zu empfehlen, nachdem die Biographie stark gekürzt ist. Für den Sänger ist aus den Übungen Carusos, die sich kaum von anderen Übungen unterscheiden, nichts zu lernen. Es kommt eben auf das Wie an, nicht auf das Was. Der theoretische Teil ist im ganzen gut und richtig. Am interessantesten ist das Titelbild: Caruso beim Üben, welches das lange Ansatzrohr (Schnuta) deutlich zeigt, das im auffallenden Gegensatze zu der sonst üblichen lächelnden flach italienischen Weise steht.

3. Die praktischen Winke Carusos von Hüfner-Berndt. Selbstverlag, Leipzig, 2. Auflage.

Bereits vor 20 Jahren habe ich darauf hingewiesen, im Unterricht Aufnahmen von Schülerstimmen zu machen und Schallplatten zur Wiedergabe zu verwenden. Es ist sehr einseitig und rückständig, daß H.-B. nur Carusoplatten benutzt, da es nicht nur Tenöre, sondern auch Bässe, Soprane etc. gibt. Auch macht das Vorspielen von Carusoplatten und Mitsingen noch lange keinen Caruso, und wenn es tausendmal geschieht. Für den Anfänger, der seine Register noch nicht auskennt, ist das Nachahmen sogar direkt gefährlich. Die Reklame mit dem Carusotitelbild macht keinen guten Eindruck. Von einer Kehlkopferektion zu reden ist lächerlich und unwissenschaftlich. Bei der Vollatmung zieht sich der Unterleib ein, er wird nicht herausgesteckt. Der Plattenunterricht scheint sich schlecht einzuführen. Vor zirka zehn Jahren gab Fischer für alle Stimmgattungen Platten heraus. Die Methode scheint selig entschlafen zu sein. Ich habe wenigstens lange nichts mehr davon gehört. Dr. W. Reinecke-Leipzig.

HONEGGER, Trois Contrepoints. Wilh. Hansen, Kopenhagen, Oslo, Stockholm, Leipzig.

Nr. 1. Prélude à 2 voix. Ansprechende, einprägsame Gedanken sind es, mit welchen Violoncello und Oboe einander in gleichzeitiger Rede begegnen. Farbenkontrast und Tempo Allegro lassen vertikale Divergenzen dem Bewußtsein entgleiten.

Nr. 2. Choral à 3 voix. Eine ausdrucksvolle Violinstimme und ein wohlgeformter Violoncello continuo umgeben den „Choral" des cor anglais. Durch ein langsames Zeitmaß wird der Komponist zu vorsichtigerer Abwägung der Vertikale bestimmt.

Nr. 3. Canon sur Basse obstinée à 4 voix, pour Petit Flûte, Violon, Cor Anglais, Violoncello. Drei kanonisch angelegte Perioden, die 3te der 1ten gleich mit Umstellung von Piccolo und Englischhorn. Die 2te im rein tonalen Cis dur mit neuem Baßmotiv, welches zwischen den Abschnitten Violoncello solo vorbereitet wird, gibt sich wohltuend in sinnfälligem Stimmungs-Kontrast zu den beiden andern. Reizvolle Musik in Farbe und Zeichnung.

WILHELM MIDDELSCHULTE: Übertragung von S. Bachs Goldberg-Variationen für Orgel. C. F. Kahnt, Leipzig.

Eine Tat von Bedeutung. Der Gedanke einer Übertragung des scheu bewunderten Werks für die Orgel wird Einwänden kaum begegnen können, fordert doch der Flügel schon eine Anpassung, wieviel besser wird die Orgel mit ihren Farbenkontrasten einer plastischen Linienwirkung dienen. Nur geht es hier nicht ohne Umstellungen und Ergänzungen ab. Das Vorwort sagt: „Der Originaltext ist unverändert geblieben, was so zu verstehen ist, daß Oktav-Versetzungen einzelner Punkte und Linien noch als Original gelten sollen." Man kann es somit als Wunder ansehen, daß nicht mehr Bachfremdes in die Übertragung hineingekommen ist als die kleingedruckten Ergänzungen. Es offenbart sich hier eine Wesenseinheit mit dem Genius, welche hinausgehend über die Niederschrift, sich in den Urquell versenkt, hier die Klänge vernehmend, mit welchen die Orgel Bachs Eingebung glorifiziert. So wird Strebenden eine Fülle kraftspornender Aufgaben, Vollendeten der Blick auf einen neuen Lorbeer im Bach-Universum geboten. Prof. A. Egidi.

Kreuz und Quer.

Zur Reform der Kirchenmusik in Italien.

Schon vielen Besuchern Italiens ist es unliebsam aufgefallen, daß die einst vorbildliche und richtunggebende kirchliche Musik in Italien dem unaufhaltsamen Verfall entgegenschritt. Scharenweise entströmten die nordischen Fremdlinge oft den Kirchen Roms, da die dort geduldete Opern- und Operettenmusik, mit der die heiligen Handlungen durchsetzt waren, ihnen mit Recht als unerträgliche Blasphemie erschien. Geradezu groteske Formen von Kirchenmusik traf und trifft man noch jetzt im Süden der Halbinsel und auf Sizilien, wo nicht selten Prozessionen und Bittgänge unter Mitwirkung einer ohrenbetäubenden Blechmusik wildester Gassenhauer vor sich gehen. Die Ursachen dieses offenkundigen Verfalls reichen weit zurück, und es würde zu weit führen, sie hier auseinanderzusetzen. Zum Ruhme Deutschlands kann gesagt werden, daß trotz Anzeichen vorübergehenden Niedergangs es nie so weit in musikalische Entartung zurückgefallen ist. Erst seit etwa 30 Jahren haben sich in Italien Bestrebungen zu einer Reform hervorgewagt und allmählich an Einfluß gewonnen. Ihren Niederschlag fanden sie in dem 1903 von Papst Pius X. Sarto veröffentlichten Motu proprio zur Hebung der Kirchenmusik, das die Grundlinien einer künftigen Neuorganisation festlegte. Auch der toleranteste und zur Nachsicht geneigte Musikfreund, der den tieferen Unterschied zwischen der Sakral- und Profanmusik ablehnen zu müssen glaubt, kann es dem Kirchenfürsten nicht verargen, wenn er musikalische Kompositionen im Geschmacke theatralischer Schmachtfetzen von der Schwelle der Kirchen zurückweist, zumal wenn ihr ästhetischer Wert so gering ist, daß sie auf dem Programm keines Konzertes stehen dürften. Trotz der unleugbaren Besserung der Verhältnisse, die das Programm Pius X. zur Folge gehabt hat, kann nicht behauptet werden, daß man dem Ziele einer wirklichen Hebung der Kirchenmusik seither näher gekommen wäre. Die Besserung erstreckt sich lediglich auf die größere Einheitlichkeit und Stilreinheit der Darbietungen. Wenn auf dem Eucharistischen Kongresse i. J. 1890 im Dome zu Orvieto neben Palestrinas großer Messe für Papst Marcellus sogleich das Intermezzo aus der „Cavalleria rusticana" folgte, so sind derartige Geschmacksverirrungen heute kaum mehr möglich. Die inneren Entwicklungsbedingungen einer selbstherrlichen Kunst wie der Musik aber werden kaum dadurch berührt. Zweifellos war die Definition, die der päpstliche Erlaß von der Sacralmusik gab, zu eng. Erschien sie auch nicht als untergeordneter und nebensächlicher Faktor im Zusammenhang der kirchlichen Funktionen, wie früher, so reichte es gleichwohl nicht aus, sie zu einem inneren Teile der Liturgie zu erklären. Als Mittel zum Zweck der Erhöhung der Schönheit und des Glanzes der Zeremonien bleibt sie die ancilla theologiae!

In einem neuen Motu proprio „Divini cutus sanctitatem", d. h. einer päpstlichen Entscheidung, die unter keinem Vorwande bestritten werden kann, hat Papst Pius XI. Ralli die Bestrebungen seines Vorgängers wieder aufgenommen. Auch hier wird betont, daß die Kirchenmusik heilig, nämlich alles Profane ausschließend, wahr und universal sein solle, und zur Erläuterung hinzugefügt, daß eine musikalische Komposition umso heiliger und liturgischer sei, je mehr sie in Inspiration und Geschmack der Gregorianischen Melodie sich nähere. Insofern die Gestaltung der Kirchenmusik eine innere Angelegenheit des Kultus ist, fällt sie nicht in unseren Bereich. Vom Standpunkt der Kunst aus, die nicht nach Heilig und Profan, sondern nach Gut und Schlecht wertet, geht es sicherlich nicht an, — von der Moderne ganz zu schweigen — die gesamte klassische Polyphonie von der Schwelle der Kirche zu verweisen. Damit wird der Entfaltung einer gesunden und auch vom religiösen Standpunkte aus einwandfreien Sacralmusik der Todesstoß versetzt. Aufs neue werden die freien Orgelimprovisationen, die Verwendung von Frauenstimmen, die neue Instrumentation u. s. f. in Acht und Bann erklärt. Zu diesen theoretischen Hemmnissen einer gedeihlichen Aufwärtsentwicklung der Sacralmusik gesellen sich unübersteigliche praktische. Wohl ist in den letzten Jahren viel geschehen, um die Kenntnis und Ausbildung in der Gregorianischen Kirchenmusik zu fördern. So entstanden nach dem Vorbilde des Regensburger Institutes an verschiedenen Orten Unterrichtsanstalten (Scholae cantorum), deren Anzahl sich stei-

gern wird. Indeſſen ſtellt der Mangel an geeigne en Lehrkräften das Aufblühen dieſer Einrichtungen überall in Frage: wirkliche Kennerſchaft iſt dünn geſäet! Auch die Güte des Sängermateriales hat nach dem übereinſtimmenden Urteil der Sachverſtändigen dauernd nachgelaſſen. Ein unverdächtiger Kronzeuge, M. Raffaele Caſimiri, der Leiter der römiſchen Laterankapelle, der in den letzten Jahren verſchiedentlich in Deutſchland konzertierte, bezeichnet den Niedergang des berühmten päpſtlichen Sängerchores, der unter dem Namen der Sixtiniſchen Kapelle bekannt iſt, ſchlechtweg als progreſſive Paralyſe. Es verdient eingehende Beachtung, daß dieſer ausgezeichnete Muſiker weniger die neuen Tendenzen der Sacralmuſik als die politiſchen Verhältniſſe und die damit zuſammenhängenden finanziellen Schwierigkeiten ſeit dem Aufhören des Kirchenſtaates für die Dauerkriſe verantwortlich macht. Der Kernpunkt der ganzen Frage aber iſt darin zu ſuchen, daß die unter dem Beifalle der geſamten Kulturwelt erfolgte Aufhebung der Sängerkaſtraten in den neugebildeten Knabenchören keinen künſtleriſch vollwertigen Erſatz finden konnte. Mit dem Hinſchwinden der letzten Männerſoprane, die einen cantus firmus „bei offenem Buch" kontrapunktieren konnten, hat die kanoniſche Exiſtenz des Kollegs der päpſtlichen Kapellenſänger praktiſch aufgehört. Alle Meiſter der klaſſiſchen Kirchenmuſik — Paleſtrina, Feſta, Escobedo, Morales, Barré, Conſilion, Dankerts, Amayden — waren Mitglieder der Sixtina, die in unausgeſetzter täglicher Übung die Stufe der Vollendung erklommen, von der die Muſikgeſchichte berichtet. Kein „Motu proprio" und kein Dekret kann die geſchichtliche Grundwahrheit umſtoßen, daß das Rad der Zeiten weiterrollt und ſich nie und von keiner Macht zurückdrehen ließ.

Florenz, Via Montebello 54, 28. III. 1929. Dr. Fritz Roſe.

Die wirtſchaftlichen Gefahren des Tonfilms.

Solange der Tonfilm noch den Beweis nicht erbracht hat, daß ſein künſtleriſcher Wert im Vergleich zum Geſamtwert der Kunſtbetätigung einer ernſthaften äſthetiſchen Prüfung ſtandhält, erſcheint jede theoretiſche Erörterung überflüſſig. Wohl aber darf bereits heute als erwieſen gelten, daß der Tonfilm eine entſcheidende Bedeutung für das muſikaliſche Wirtſchaftsleben gewinnt, und das darf uns im Intereſſe der betroffenen Muſikerſchaft nicht gleichgültig bleiben. Der Tonfilm iſt ein weiterer Beitrag zur Mechaniſierung des Muſiklebens, und in ſeiner Eigenheit, den lebendigen künſtleriſchen Impuls des Muſikers durch ein lebloſes Muſizieren nach der Schablone zu erſetzen, bietet er ein Problem von beſonderer Wichtigkeit für unſere Muſikkultur. Kein Wunder, wenn ein paniſcher Schrecken die geſamte europäiſche Welt durcheilt. Von New York, wo die Muſiker Maſſenproteſte veranſtalteten unter dem Leitgedanken „Muſiker wehren ſich gegen Maſchinen", bis Südafrika, wo der Muſikerverband Flugblätter gegen die „Konſervenmuſik" verteilte, überall äußern ſich im Wirtſchaftsleben die Abwehrbewegungen der praktiſchen Muſikerſchaft in bedenklichſtem Maße. In Belgien, in England entſtehen Bewegungen gegen den Tonfilm, in London wird ein beſonderer „Schutzverband" ins Leben gerufen, der engliſche Muſikerverband fordert die Anteilnahme des Arbeitsminiſters an den „ernſten Folgen", die ſich aus der Einführung des Tonfilms für die Muſikerſchaft ergeben. Tauſende von Muſikern werden in Amerika brotlos, in Berlin ſind bereits mehrere Orcheſter entlaſſen, innerhalb der „Ufa"-Theater wird wahrſcheinlich nur noch ein einziges Orcheſter beſtehen bleiben, das im Bedarfsfalle in den einzelnen Kinos eingeſetzt werden ſoll. In Frankreich liegen die Verhältniſſe ähnlich. Am ſchlimmſten wird der Stand der beſſeren Kinokapellmeiſter betroffen, die durch den Tonfilm größtenteils brachgelegt werden.

Iſt der Tonfilm eine wirtſchaftliche Gefahr? Liegen berechtigte Gründe zu ernſten Beſorgniſſen vor? Der Anſturm der mechaniſchen Muſik auf dem Schauplatz unſerer Muſikkultur iſt ſtändig im Steigen begriffen. Grammophonfirmen ſind bemüht, ſelbſt dort einen Erſatz zu ſchaffen, wo die Entlaſſung der Orcheſter die Verwendung ſtummer Filme unmöglich macht. Man beginnt bereits originale Filmbegleitmuſik auf Schallplatten aufzunehmen, alſo eine mechaniſche Begleitung herzuſtellen, zur Verwendung für ſolche Kinos, denen kein Orcheſter mehr zur Verfügung ſteht. Ein überaus deutliches Zeichen der Zeit für den Kampf zwiſchen individueller und mechaniſcher Muſikausführung um die Vorrangſtellung.

Immerhin dürfte es verfehlt ſein, in dieſer augenblicklichen Übergangszeit ſich allzu ſchwarzen Befürchtungen hinzugeben. Ebenſowenig wie die Erfindung des Grammophons das Konzertleben auszuſchalten vermochte, ebenſowenig wie die Ausbreitung des Rundfunks die Grammophoninduſtrie überflüſſig machte, ebenſowenig dürfte auch der Tonfilm eine endgültige und verbindliche Löſung für das geſamte Muſikproblem darſtellen. Man wird dem Tonfilm nach der erſten überſchwänglichen Begeiſterung gern einen eigenen Aufgabenkreis zugeſtehen, deſſen Entwicklung ſich abſeits und unabhängig vom übrigen Muſikleben vollzieht, ohne im Ernſt der Meinung zu ſein, daß Technik einen reſtloſen Erſatz für lebendige Kunſtbetätigung bietet. Und dann wird man wieder zum urſprünglichen Orcheſterklang zurückkehren, in Übereinſtimmung mit einer Reſolution des „Reichsbundes deutſcher Kinokapellmeiſter", der für den wirklich guten, auch für den Tonfilm unerſetzlichen Muſiker nur eine vorübergehende Kriſe annimmt und einen Anlaß zu ernſthaften Beſorgniſſen und Beunruhigungen der Öffentlichkeit beſtreitet.

Pfitzner-Feſtgabe.

Eine dauernde Erinnerung an des Meiſters 60. Geburtstag wird die von ſeinen Schülern überreichte Feſtgabe ſein. Zwölf ſeiner Schüler, die in den Jahren 1921—1929 in der von ihm geleiteten Meiſterklaſſe an der Preußiſchen Akademie der Tonkunſt ſtudierten, haben ſich zuſammengetan, um eine Auswahl ihrer Arbeiten in einem Sammelband dem Meiſter zu überreichen. Der Muſikverlag Adolph Fürſtner-Berlin hat dieſen Band Kompoſitionen in einer geſchmackvoll ausgeſtatteten Liebhaberausgabe zum mäßigen Preiſe von Mk. 12.— herausgebracht. Unter den Mitarbeitern ſind beſonders zu nennen: Hermann Ambroſius, mit 2 Etüden für Klavier, der ſich ja ſchon durch ſeine Werke einen Namen errungen hat, ferner Otto Straub mit ſeinem Lied „Der Falken", Paul Winter mit einem Adagio aus ſeinem Streichquartett in d-moll. Weiter ſind noch an dem Sammelband beteiligt Hansmaria Dombrowski, Robert Rehan, Eduard Hebra, Karl Maria Zwißler, Carl Gerhardt, Gerhard Frommel, Lothar Witzke, Friedrich Mehler, Margrit Hugel. Auch für die dem Pfitzner-Kreiſe nicht Näherſtehenden wird dieſer Sammelband als eigenartiges Ergebnis einer Meiſterſchule von Intereſſe ſein, zeigt er uns doch nach den verſchiedenſten Seiten unſeren muſikaliſchen Nachwuchs in vielfach begabten Leiſtungen.

Hugo von Hofmannsthals

plötzlicher, von Tragik umwitterter Tod wird auch breiteſte Muſikkreiſe getroffen haben: denn des Wiener Dichters Verbindung mit Richard Strauß, für den er ſeit der „Elektra" die Operntexte verfaßte, iſt von muſikgeſchichtlicher Bedeutung geworden. Es ſoll gerade bei dieſer traurigen Veranlaſſung — Hoffmannsthal ſtand zudem erſt im 56. Jahr — nicht unterſucht werden, ob dieſe Verbindung, als Ganzes genommen, zum Heile von Richard Strauß ausgefallen iſt, zumal wir zu denen gehören, die in einem derart langen, ſich faſt auf ein Vierteljahrhundert erſtreckenden Verhältnis nichts Zufälliges, ſondern etwas innerlich Begründetes ſehen. Man braucht den vor einigen Jahren erſchienenen Briefwechſel der beiden Männer nicht zu kennen, um zu wiſſen, daß die beiden grundverſchiedene Naturen ſind und es gerade zum Problem Richard Strauß gehört, von innen heraus zu erklären, was dieſen, trotz unzweideutiger Fehlſchläge, an dem Wiener Dichter feſthalten ließ. Hiezu gehört ohne Zweifel, daß Hoffmannsthal es wirklich verſtanden hat, die Straußſche Seele immer wieder mit etwas Neuem zu reizen, ihr ein noch unentdecktes Gebiet zu erſchließen, was nun einmal für Opernkomponiſten ſeit Gluck und Mozart eine entſcheidende Rolle ſpielt. Wie Gluck „ſeinen" Calſabigi, Mozart „ſeinen" Da Ponte beſaß, ſo Strauß ſeinen Hofmannsthal. Auch bei jenen Meiſtern ging bei der Verbindung die Rechnung nicht immer rein auf, „Paris und Helena" ſind kein „Orpheus", und „Cosi fan tutte"

— bei aller Köstlichkeit — kein „Figaro“ oder „Don Juan“ geworden. Daß der Verbindung Strauß-Hofmannsthal als höchste Leistung der „Rosenkavalier“ entsprang, ein die ganze Welt beglückendes Werk, läßt uns alle des Wiener Dichters mit echter Trauer gedenken.

Musikalischer Kulturspiegel.

Presse-Umschau: Max von Schillings und die musikalische Internationale. — Französische Hetzschrift gegen Richard Strauß.

Max von Schillings, bekanntlich einer unserer „deutschesten“ Musiker, unterbreitete gelegentlich seines Aufenthaltes in Münster beim 3. Westfälischen Musikfest dem Mitarbeiter einer westfälischen Zeitung seine Pläne über die Gründung eines Weltparlamentes der Musiker, die mit Unterstützung eines kapitalkräftigen amerikanischen Konsortiums (!) nunmehr ihrer Verwirklichung entgegengehen. „Schubert und Beethoven zum Gedenken soll ein Weltparlament für Musik ins Leben gerufen werden, jedes Land soll einen Vertreter in das Exekutivkomité entsenden, um auf diese Weise ein internationales Preisgericht zu schaffen, das alljährlich sozusagen einen „Nobelpreis“ für Musik verteilen soll. Auf diese Weise soll außerdem ein Überblick über die gesamte Musikbewegung der Welt gewonnen werden, die einem die Möglichkeit schafft, junge, aufstrebende Talente zu fördern, interessante Vorschläge zu berücksichtigen. Musik ist die internationale Weltsprache (?), für sie bedarf es keiner Übersetzung und darum würde ein Zusammentreten des Musikerparlamentes neuerlich einen Baustein zu dem gewaltigen Bau der angestrebten Völkerversöhnung beitragen“.

Soviel Worte, soviel inhaltliche Widersprüche. Die Namen echt deutsch empfindender Musiker wie Schubert und Beethoven als Reklameschild für ein internationales Unternehmen zu mißbrauchen, von amerikanischen Finanzkreisen eine Förderung deutscher Musik zu erhoffen, ein „musikalisches Locarno“ zu schaffen, selbst die Hand dazu zu reichen, um das ohne jeden Zweifel stets national gebundene Musikleben aus seinen nationalen Fesseln zu „erlösen“ — das sind Gedankengänge, denen wir nicht folgen können. Es ist betrübend festzustellen, wie ein Musiker vom Range Schillings mehr und mehr in Abhängigkeit zu internationalen Kreisen gerät und in seinem Ausscheiden aus dem absolut überparteilichen „Verein Deutschtum in der Kunst“ unter ziemlich haltlosen Vorwänden eine Handlung vollzogen hat, die in gewissem Sinne als symbolisch aufzufassen ist.

Wir halten selbstverständlich eine Verquickung von Musik mit Staatspolitik für sündhaft, haben aber andererseits die Verpflichtung, in kulturkritischer Stellungnahme zum internationalen Musikproblem auf alle jene Machenschaften aufmerksam zu machen, die uns durch ihre eindeutig politischen Absichten beweisen, wie weit wir noch von einem musikalischen Verständigungswillen zwischen den Völkern in Wahrheit entfernt sind. Seiten um Seiten ließen sich an Hand gesammelter Pressenotizen über die bedauerlichen musikpolitischen Verhältnisse unserer Nachbarländer füllen. Wie Sowjetrußland musikalische Meisterwerke zugunsten der Gesinnungspolitik revolutionärer Arbeiterkreise umgestaltet, wie Polen die Einreise deutscher Orchester zu verhindern weiß, wie Dänemark in Schleswig mit dänischen Werken Kunstpolitik treibt, wie Frankreich im Elsaß die Musik lebender deutscher Komponisten systematisch unterdrückt, im besetzten Gebiet gegen die Rundfunkübertragung des Saarsängerbundesfestes intriguiert. Den bezeichnendsten Ausdruck für den französischen „Verständigungswillen“ bildet ein kürzlich erschienenes Buch „Le mystère musical“ von Adolphe Boschot in einem Pariser Verlag, das in seinem Haß gegen Richard Strauß und seinen in Paris vielaufgeführten „Rosenkavalier“ den Gipfelpunkt musikpolitischer Hetzerei darstellt. Da heißt es u. a.:

„Eine solche Kunst ist nicht bloß deutsch, sie ist „boche“. ... Noch besteht die alldeutsche Seele, und sie spricht aus gewissen Musikwerken. ... Wie die jungrussische Musik die bolsche-

wistische Verrücktheit ausdrückt, so ist die Musik des Doktors Richard Strauß der Ausdruck der drohenden Aufgeblasenheit der Alldeutschen. Unsere Pflicht als französische Kritiker ist es, vor einem Werk zu warnen, das jenen Geist atmet, der die Lateiner unterdrücken oder sich hörig machen will. ... Wie im Schützengraben rufen wir dem Nachbar, der einschlafen will, zu: Achtung! Die Boches kommen! Nimm deine Maske, die Giftgase sind da. ..."

Und so weiter, und so weiter. So zu lesen im Jahre des Friedens anno 1929. „Niedriger hängen." Ein typischer Fall für den Durchbruch des unbeherrschten, ungeschminkten französischen Temperamentes.

Und das ist der gegebene Augenblick, für Herrn von Schillings, seine musikalischen Weltverbrüderungspläne zu verwirklichen??

Wer „politisiert" das deutsche Musikleben?

Anläßlich eines Arbeiterchorkonzertes im Rahmen der Berliner Festspiele veröffentlicht die Zeitung „Berlin am Morgen" Einzelheiten über die Aufgaben des Bundes, dem „eine wahre Internationale noch fehlt". Da heißt es u. a.: „Es gibt kein Arbeiterkonzert, dem eine im proletarischen Sinne schöpferische, planmäßige Programmgestaltung nicht einen tendenziös eindeutigen Charakter verleihen könnte. Durch den Kontrast von Volksliedern und textlich und musikalisch herben weltlichen Kunstliedern der Vergangenheit mit Kampfliedern läßt sich die proletarische Tendenz des Gesamtprogramms noch steigern. Als Ablenkung vom Klassenkampf, als religiöse Propaganda, ist die Aufführung von kirchlicher Musik ausnahmslos abzulehnen. Die Matthäuspassion und die geistlichen Kantaten von Bach, die Missa Solemnis von Beethoven sind künstlerisch sicher (!) außerordentlich wertvoll, doch ihre religiöse Tendenz ist für uns aus Lebensinteresse abzulehnen. Die bürgerlich revolutionären Oratorien von Händel (!!) hingegen, wie „Judas Maccabäus", „Samson" könnten aufgeführt werden, wenn die freiheitliche Tendenz ihrer Texte schärfer herausgearbeitet, zeitgemäß umgestaltet, vom Biblischen befreit würde." — Also nicht der Kunstwert entscheidet, sondern nur der Zweckbegriff, trotz der Mahnung Severings auf dem Chorgesangskongreß in Essen, daß auch Arbeitersänger nicht religiösen Liedern ausweichen sollten, daß sie „Ein feste Burg" nicht nur hören, sondern auch singen möchten. — Und Volkslieder dienen lediglich dazu, um durch ihren Kontrast die Tendenz der „Kampflieder" zu verschärfen?! Fürwahr — ein merkwürdiges, „künstlerisches" Glaubensbekenntnis! Im Interesse des Arbeiter-Sängerbundes ist es wirklich tief bedauerlich, daß Händel sich nicht zu allererst die Frage vorgelegt hat, ob er „bürgerliche" oder „proletarische" Musik zu schaffen beabsichtigte — anstatt „nur" Kunst und nichts als Kunst zu bieten!!

„Segn' es sieben, neun und drei".

In dem Kugelsegen, den der Jäger Kaspar in der Wolfsschlucht-Szene des „Freischütz" spricht, findet sich u. a. der Vers „Segn' es sieben, neun und drei". Der Hörer der Oper pflegt auf diese Worte nie zu achten, denkt wohl allenfalls, hier seien zur Verstärkung des Zaubers vermutlich die (außer der Zwölf) wichtigsten „heiligen Zahlen" zusammengestellt, legt sich aber ganz gewiß nicht die Frage vor, was die Neun und die Drei bei einem höllischen Zauber zu tun haben, in dem es lediglich mit der Sieben, der siebenten Kugel, eine besondere Bewandtnis hat. Und dennoch läßt sich deutlich nachweisen, wie auch die Neun und Drei in den Kugelsegen hineingeraten sind. Es beruht diese Tatsache anscheinend auf einem Schönheitsfehler, den Kinds Verbesserung einer Urfassung seines Textes in der schließlichen Überarbeitung übersehen hat.

Bekanntlich hat ja der Textdichter Kind den Stoff zu seinem meisterhaften Opernbuch aus dem nicht lange zuvor erschienenen „Gespensterbuch" von Apel und Laun geschöpft, dessen erste Erzählung den „Freischütz"-Stoff in großen Zügen enthält — freilich mit viel grausigeren Einzel-

heiten und mit einem überaus tragischen Ausgang, bei dem alle beteiligten Personen sterben oder ins Irrenhaus kommen. Es ist Kinds großes dichterisches Verdienst, daß er diesen Stoff gemildert, vermenschlicht und mit einem befriedigenden Schluß versehen hat. Es ist nun aber interessant, daß das Lesen dieser Urfassung des „Freischütz" uns die Zahlen Sieben, Neun und Drei des Kind-Weberschen „Kugelsegens" verständlich macht. In der Erzählung des Apel-Laun'schen Buches gießt der Freischütz, der dort den Namen Wilhelm statt Max führt, mit seinem höllischen Genossen nämlich nicht weniger als 63 Freikugeln, von denen 60 jedes vom Schützen begehrte, 3 jedoch ein vom Satan gewähltes Ziel treffen. Hier haben wir also die heiligen Zahlen: Sieben mal Neun sowie Drei tatsächlich bedeutuungsvoll vereint. Es kann wohl kaum einem Zweifel unterliegen, daß Kind zunächst diese Fassung der Sage übernommen, später aber mit sicherem Blick für dramatische Wirksamkeit die Sache vereinfacht und aus den 63 Freikugeln deren 7 gemacht hat. Nur hat er dabei offenbar den eingangs erwähnten Vers übersehen, und so ist die kleine, im übrigen durchaus nicht anstößige Sinnlosigkeit im herrlichen Kunstwerk des Weberschen „Freischütz" stehen geblieben. Prof. Dr. R. Hennig.

Buntes Allerlei.

Ein grelles Streiflicht auf die Opernverhältnisse unserer Zeit, von denen gerade unsere größten staatlichen und städtischen Bühnen am meisten betroffen werden, wirft folgende Anfrage des Abg. Ziegenrücker im preußischen Landtag:

„Für die Kroll-Oper, welche mit Eintrittspreisen von 1.75 bis 2.— RM. arbeitet, ist außer mehreren anderen, schon wenig beschäftigten Dirigenten als weiterer Dirigent der Kapellmeister Klemperer mit einem zehnjährigen festen Vertrag und einem Jahresgehalt von 60 000 RM. verpflichtet worden. Ich frage das Staatsministerium: Wie sind derartige Gehälter angesichts der grenzenlosen Notlage von Millionen Volksgenossen und der katastrophalen Notlage der Staatsfinanzen zu rechtfertigen? — Ist der Generalintendant Tietjen für diesen Vertrag verantwortlich? — Trifft es zu, daß man neuerdings den Vertrag Klemperer von 60 000 auf 45 000 RM. herabgesetzt, dafür aber dem Kapellmeister Klemperer einen Urlaub von drei Monaten während der Spielzeit ohne Gehaltsabzüge gegeben hat?"

Diese Anfrage wurde vom Kultusminister Dr. Becker dahin beantwortet, daß das Gehalt des Generalmusikdirektors „nach seiner internationalen Bedeutung und Bewertung als Künstler" bemessen worden sei, daß der Vertrag vom Ministerium selbst abgeschlossen wurde und daß Klemperer tatsächlich neben seinem nunmehrigen Gehalt von M. 45 000.— einen Winterurlaub von 3 Monaten mit vollen Bezügen erhalte.

Das Defizit der Berliner Staatstheater ist ein steter Stein des Anstoßes im Berliner Wirtschaftsleben, und überaus bezeichnend erscheint ein vorsichtiger Versuch, die Stadt selbst zur Deckung dieses staatlichen Defizits mit einem erheblichen Prozentsatz heranzuziehen. Im Verlaufe einer sehr lebhaften Aussprache im Stadtparlament zeigte sich überraschenderweise, daß sich die Berliner Stadtväter völlig klar über die wahren Ursachen dieser finanziellen Mißwirtschaft sind und den Mut besitzen, das Kind beim rechten Namen zu nennen. Ein Redner wandte sich gegen das ganze System, welches das Schauspiel und die Oper, die Kunst überhaupt zu einem Mittel weltanschaulicher und politischer Propaganda machen wolle. Das lasse sich weder die Kunst, noch das gesunde Publikum gefallen. Daher das Defizit. (Eine vollkommen richtige Anschauung!) Der Redner erinnerte an die Aufführung des „Fliegenden Holländers", als sei sie für ein Theater am Alexanderplatz bestimmt gewesen, oder an die Darstellung von „Hoffmanns Erzählungen" nach neuesten Realrichtungen. Solche Probiermätzchen seien, wie der Mißerfolg beweise, grundsätzlich abzulehnen, wolle man das Theater nicht ertraglos machen. — Ein anderer Redner schob die Hauptschuld auf den teuren Verwaltungsapparat der Staatstheater, und auch in diesem Punkte ist ihm unbedingt Recht zu geben.

Wo bleibt aber nach diesen wichtigen Erkenntniswerten der ernsthafte Wille, mit dem bisherigen, längst abbaureifen System endlich und gründlich aufzuräumen?

Das deutsche Bühnenjahrbuch verzeichnet heute an 73 Opernbühnen nicht weniger als 37 „Generalmusikdirektoren", von denen manche in kleineren Mittelstädten über kaum mehr als 36 bis 40 Musiker verfügen. An vielen Theatern gibt es „Städtische Musikdirektoren", „Musikalische Oberleiter", „Operndirektoren", in Österreich sogar „Opernchefs". Wirkliche „Erste Kapellmeister" werden immer seltener. — Angesichts dieser Benachteiligung der „Nicht-Generäle" dürfte es sich vielleicht empfehlen, sämtliche ersten Kapellmeister mit sofortiger Wirkung in den Generalmusikdirektorenrang zu erheben und für die bisherigen Generalmusikdirektoren die Würde eines Obergeneralmusikdirektors und eines Oberprovinzialhauptstadtgeneralmusikdirektors einzuführen.

Die Statistik des Musikalienverlages für das verflossene Jahr gibt einige interessante Aufschlüsse über verschiedene Rekordzahlen der Jahresproduktion. Selbstverständlich überwiegt die heitere Muse mit der Zahl von 4780 Neuerscheinungen einschließlich der Bearbeitungen. Die ernste Musik ist mit 3207 Verlagswerken vertreten. Besonders augenfällig ist der Aufstieg der Chorproduktion, die mit der Zahl von 1263 Neuheiten mit an der Spitze der einzelnen musikliterarischen Gattungen marschiert. Ein Beweis, welch einen hohen Aufschwung der Chorgesang in seiner steigenden Bedeutung für die musikalische Volkserziehung genommen hat.

Scherzando.

Folgende unbekannte, aber wahre Episode erzählt man sich im Freundeskreise des Kammersängers Leo S l e z a k : Slezak mußte einmal in aller Eile eine Gastspielreise nach der Schweiz antreten. Hals über Kopf wurde gepackt und der Sänger wollte schon seine Wohnung verlassen, als sein Diener ihm entsetzt die Königskrone, mit der Johann von Leyden im „Prophet" zum König gekrönt wird, entgegenhielt. Leo Slezak nahm die Krone und steckte sie, da alle Koffer bereits verpackt waren, in die Hutschachtel seiner Frau. Nachts wurde der Sänger von einem Schweizer Zollbeamten, der die Revision des Gepäcks unternehmen sollte, geweckt. „Ich habe nichts zu verzollen," brummte der aus dem Schlaf geweckte Künstler. Der biedere Beamte sah sich jedoch genötigt, der Form halber eine kleine Untersuchung durchzuführen. Er bat, die Hutschachtel zu öffnen, und fand dort einen Gegenstand, den man keineswegs als Damenhut bezeichnen konnte. Er zog den Gegenstand heraus; es war eine herrlich funkelnde, mit Edelsteinen besetzte Krone. „Entschuldigen Sie, Hoheit," sagte der Beamte ehrerbietig, „selbstverständlich haben Hoheit nichts zu verzollen. Alles in Ordnung."

Goethe im Jahre 1929.

Mit bewundernswertem Geschick hat Altmeister Goethe es verstanden, Musikereignisse der heutigen Gegenwart vorauszuahnen. Lassen sich folgende Worte der Sirenen aus Faust II. Teil nicht vortrefflich auf atonale Geräuschkompositionen der modernsten Schule beziehen? „Hier ein ängstlich Erdebeben, eile jeder Kluge fort! Schauderhaft ist's um den Ort!" Charakterisieren folgende Verse der „Sphinxe" nicht deutlich die Auswüchse neuzeitlicher Tanzkunst? „Welch ein widerwärtig Zittern, häßlich grausenhaftes Wittern! Welch' ein Schwanken, welches Beben, schaukelnd Hin- und Widerstreben! Welch unleidlicher Verdruß!" — Hätte aber Goethe das heutige Nachtleben der Unterhaltungsstätten gekannt, so hätte das „Nachtlied" des modernen Wanderers zweifellos wesentlich anders geklungen. Etwa folgendermaßen:

„In keinem Saale ist Ruh.
Bei dem Skandale bist du
matt wie ein Hauch.
Ertaubt sind die Kellner schon lange —
sei nur nicht bange,
bald bist du's auch!"

St.

Ausgang des Ehemanns.

Beim Abendessen: Sinfonia domestica
Beim Hinausgehen: con gusto
Unterwegs: a piacere
Vor dem Wirtshaus: diminuendo, Fermate
Im Wirtshaus: Canon a due voci
Bei Feierabend: tumultuoso
Austritt aus dem Wirtshaus: Andante melancolico
Weg nach Hause: con molto sentimento
Angelangt: zefiroso
Vor dem Schlüsselloch: volti subito
Im Flur: smorzando
Vor der Gestrengen: martellato (Stretta)
Im Bett: Rondo
Morgens: basso ostinato
Das Ganze: Scherzando

Instrumentation des Vorigen.

Mann und Frau: Violine 2 und 1
Mann unterwegs: Violine 2 mit Springbogen
Im Wirtshaus: Volle Besetzung
(Solo: Harfe)
Gang nach Hause: Fagott oder Saxophon
Verwandlung der Frau: Pauke
Eindruck auf den Mann: Celesta
Im Bett: Violine 1 und 2 con sordini (Streich-Duo)
Am Morgen: Gong

(Zur vollen Entfaltung der Klangwirkungen gehört vor allem die gute Besetzung der ersten Violine — selbstverständlich.) W. Kriens.

Der bekannte Gründer und Leiter des Erckschen Gesangvereins, der alte Erck, erteilte eine zeitlang verschiedenartigen Musikunterricht. Zu jener Zeit hatte er auch einmal einen Violinschüler, dessen Fortschritte jedoch nicht die Zufriedenheit des Meisters gewannen. Mehrmals schon hatte dieser eine tadelnde Ungeduld bei den Violinübungen seines nicht mehr ganz jungen Schülers zur Schau getragen. Da, eines Tages, als die Geigenharmonien wieder einmal modernen Klangwirkungen vorahnend entgegenkamen, faßte der Meister Erck, der bis dahin ruhelos im Zimmer auf- und abwandelte, vor seinem Scholaren Posto, legte ihm mit pathetischer Geste beide Hände auf die Schultern und sagte mit tiefem, schwerem Seufzer: „Müller! Nehmen Sie Ihre Jeije! — Hängen Sie se uff, — und — hängen Sie sich daneben!"

A. Ch. Wutzky.

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Raffaela", Oper von Mittler (Duisburger Stadttheater).

„Von heute auf morgen", Oper von Arnold Schönberg (Breslau, unter Intend. Professor Turnau).

„Das goldene Geheimnis", komische Oper von J. L. Emborg Landestheater Braunschweig).

„Karussellfahrt", Tanzspiel mit Gesang v. Friedrich Wildkens (Leipzig).

„Marionetten" (eine Großstadtballade), Oper in acht Bildern und einem Vorspruch von Robert Alfred Kirchner (Mecklenb. Staatstheater in Schwerin).

Konzertwerke:

Richard Greß: Quintett für 5 Bläser op. 42 (Städt. Bläser-Vereinigung Bochum).

Hermann Unger: Madrigal (Paderborn unter Otto Siegl).

Walther Böhme: Sinfonie a moll für großes Orchester op. 53 (Musikverein „Frohsinn", Reichenbach i. Vgtl.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Tullia", Oper von Paul Kick-Schmidt. (Duisburg, s. S. 461).

„Schwarze Masken", tragische Oper in zwei Akten von Marij Kogoj (Nationaltheater Laibach, unter Polic). Der in Triest gebürtige Komponist ist ein Schüler der Wiener Staatsakademie für Musik. Seinem Werk wird dramatische Wirksamkeit und künstlerisch wertvoller Eklektizismus nachgerühmt.

„Sieben Mädels am Fenster", Singspiel von Walter Schütt (Städt. Bühne Düsseldorf).

„Die Chrysalide", Oper von Edward Maryon (Freiburg i. Br., unter Rich. Fried).

Konzertwerke:

Alfred Sittard: „Ein feste Burg" für Chor, Orchester und Orgel (anläßlich des 400jährigen Jubiläums der evangelisch-lutherischen Kirche in Hamburg, unter Leitung des Komponisten).

S. Karg-Elert: Neue Impressionen, Pastelle und Partita op. 100 (anläßlich der Organistentagung in London).

Gottfried Rüdinger: „Schwäbische Musik", eine viersätzige Suite über alemannische Volksweisen f. gr. Orch. (Freiburg i. Br. unter GMD Lindemann, aus Anlaß der „Alemannischen Festwoche").

Edwin Schulhoff: II. Streichquartett (Roth-Quartett in Paris).

Witold Maliszewski: V. Sinfonie („Schubert-Sinf", unter Ltg. d. Komp.) und Szymon Waljewski: „Der Abgrund" sinf. Gedicht f. Solo, gem. Chor, Streichorch. u. Kl. (Warschauer Philharmonie).

Paul Richter: IV. Sinfonie (Kronstadt, Rumänien). Das viersätzige Werk des ehemaligen Leipziger Chordirigenten wird als eine wertvolle Arbeit bezeichnet.

Kurt Thomas: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", Kantate op. 12 für vier Soli, gem. Chor, Orch. u. Orgel („Nordische Deutsche Woche", Kiel, unter Fr. Stein). (s. anbei.)

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

Das Nordisch-Deutsche Musikfest in Kiel (20.—23. Juni).

Die Nordisch-Deutsche Woche, die Kulturträger der Nordländer und Deutschlands in Kiel versammelte, mündete in ein viertägiges Musikfest. Viel war versprochen worden, viel wurde gegeben. Die „Ereignisse" des Festes lagen auf kirchenmusikalischem Gebiet. Gleich das erste Chorkonzert bescherte eine Uraufführung: Kurt Thomas, Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt" op. 12. — Thomas, dessen bedeutsame Werke („Messe" und „Marcus-Passion", beides a-cappella-Kompositionen) ihren Weg von Kiel aus machten, ist gebürtiger Schleswig-Holsteiner. Sein Name durfte somit bei diesem Feste, das kulturelle Verbindungen zwischen den skandinavischen Ländern und unserem Vaterlande herstellen sollte, nicht fehlen. Für die Kantate verlangt Thomas achtstimmigen Chor, 4 Soli, Orchester, Orgel, arbeitet also zum ersten Male mit großem Aufgebot der äußeren Mittel. Die Komposition richtet sich nach den Versen und der lapidaren Melodie des ehrwürdigen Chorals von Joh. Meyfart und stellt eine ekstatische Lobpreisung des himmlischen Jerusalems dar: „Mit Jubelklang und Instrumenten schön, auf Chören ohne Zahl!" Die Musik ist eine Interpretation des Choraltextes und ist ganz aus der Choralmelodie herausgewachsen. Wunderbar, wie Thomas in die Welt des Chorals hineinfindet. Starke Gläubigkeit und fromme Hingabe durchfluten das ganze Werk, dessen Genuß wahre Herzensstärkung ist. Da die äußere Gestaltung dieser Choralphantasie sehr übersichtlich, der Empfindungsgehalt ein außerordentlich starker ist, wird der Hörer vom ersten Ton bis zum letzten brausenden Akkord gefesselt. Ergriffenheit ist die unmittelbare Wirkung. — Es ist durchaus keine Übertreibung, wenn man behauptet, daß von Thomas noch ganz Großes zu erwarten ist. Die Ausführung des für Chor und Solisten recht schwierigen Werkes war eine ebenbürtige Leistung. Prof. F. Stein mit dem von ihm aufs beste geschulten Kieler Oratorienverein, einem erlesenen Solistenensemble (Gusta Hammer, Anny Quistorp, Wilhelm Ulbricht, Paul Lohmann) und dem ausgezeichnet spielenden Städt. Orchester war voller Begeisterung und erfolgreich am Werke. Die selten zu hörende Messe in e-moll von Bruckner (für achtstimmigen Chor und Blasorchester) bot dem Kieler A-cappella-Chor des Oratorienvereins Gelegenheit, sein großes Können zu zeigen. Die Schwierigkeiten des Chorsatzes wur-

den kein Hemmnis zur feinbesaiteten Durchleuchtung des polyphonen Gewebes.

Als Einleitung zu diesem Kirchenkonzert hatte man ein Concerto für Oboe op. 70 des Dänen Jens L. Emborg (Uraufführung) gewählt. Das liebenswürdige, in pastoralen Tönen gehaltene Werk, das von dem Kieler Kammermusiker R. Lauschmann delikat geblasen wurde, hinterließ freundliche Eindrücke.

Ein zweites Kirchenkonzert war vorzugsweise dem Schaffen dänischer Tonsetzer gewidmet. Eine Messe von Niels O. Raastedt (für 4—6stimmigen Chor a cappella), in ihrer Kürze für liturgische Zwecke gut verwendbar, imponierte mit ihrem Ernst, mit der Selbstverständlichkeit der technischen Formung und mit der Anschaulichkeit des musikalischen Ausdrucks. Eine gewisse Beeinflussung durch die alten, ehrwürdigen Melodien gregorianischer Kunst war festzustellen. Dieselbe Transparenz und Klarheit des Stils zeigte eine Orgelsonate c-moll op. 50 des genannten Tonsetzers. Raastedt, Domorganist in Kopenhagen, war seinem Werk ein famoser Ausdeuter. Seine subtile Registrierkunst wurde sehr beachtet. Die Bekanntschaft, die Raastedt mit der Toccata op. 34 von Alfred Huth (Nordschleswig) vermittelte, war ebenso erfreulich wie die virtuose Darstellung der Ciaconna von Buxtehude. Zwischendurch bot Stein mit seinem Kieler A-cappella-Chor den Psalm 137 von Kurt Thomas „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten".

Besonderes Interesse fand ein groß angelegtes Orchesterkonzert, das einer Heerschau verdienter Komponisten glich. Der Isländer Jón Leifs eröffnete mit seiner Vaterländischen Ouvertüre „An Island" op. 9. Die Tondichtung ist von der Geschichte des fernen Isenlandes inspiriert, verwendet balladeske Volksmelodien und Tanzlieder in geschickter kontrapunktischer Verarbeitung. Eine realistische Instrumentation schafft die rechte Lokalfarbe.

Prof. Ruthström (Stockholm) meisterte mit virtuosem Können und großer Gefühlswärme das Violinkonzert d-moll von Sibelius. — Nicht fehlen durfte bei solch einer Veranstaltung: Kurt Atterberg, ein in Kiel stets gern empfangener Gast. Seine preisgekrönte C-dur-Sinfonie bietet Neues gegenüber seinen bisher bekannten Sinfonien nicht. Das melodische Element ist bei Atterberg immer sehr stark, die Formgebung aber äußerst geschickt, die ganze Tonsprache eingängig. Kein Wunder, daß der Komponist, der sich zugleich als tüchtiger Orchesterleiter erweisen konnte, durch starken Beifall gefeiert wurde. — Orchesterlieder von Armas Järnefelt, Paul Schiesbeck, Hugo Alfén, Alf Hurum brachten eine interessante Gegenüberstellung der Musik von vier Nationen. Hugo Alfvéns „Skogen sover" (Waldesstille) erschien als das wertvollste der Lieder. Gräfin Marianne Mörner (Stockholm) gestaltete die Lieder, von Prof. Stein wirksam begleitet, mit hoher Sangeskunst. — Stürmischen Beifall holte sich Odd Grüner Hegge (Oslo) mit der Wiedergabe der Passacaglia seines Landsmannes L. Irgens Jensen. Ein ausgezeichnetes Orchesterstück! Starkes Leben verrät jede Periode dieser Musik. Hegge als Dirigent auf der Höhe seiner Aufgabe. Ein Name, den man sich merken muß.

Festlich frommen Ausklang fanden die Festtage durch eine Aufführung der Matthäus-Passion. Chor, Orchester und Dirigent (Prof. Stein) vereinigten sich noch einmal, um die Wunder Joh. Seb. Bachs Wirklichkeit werden zu lassen. Carl Erb als Evangelist, Paul Lohmann (Leipzig) als Jesus und die Damen Anny Quistorp und Gusta Hammer waren die Solisten. Mit diesen Kräften erreichte die Wertlinie des Festes ihren Gipfel.

Der äußere Verlauf des Musikfestes entsprach dem inneren. Organisatorische und musikalische Arbeit, gern und opferwillig geleistet, hatte hier wirklich etwas Vorzügliches zu Wege gebracht. Generalmusikdirektor Prof. Stein konnte für sich und seine Getreuen (Chor und Orchester) die lebhaftesten Anerkennungen von allen Seiten einheimsen. Besonders der Chor hatte Riesenarbeit geleistet. Da der Oratorienverein gleichzeitig sein zehnjähriges Bestehen feierte, gab es eine Festsitzung, die auch von den nordischen Künstlern stark besucht war. Prof. Stein und Kurt Thomas erhielten die Ehrenmitgliedschaft und wurden stürmisch gefeiert. — Ansprachen der Herren aus dem Norden bewiesen, daß die völkerverbindende Kraft der Musik ihre Wirkung ausgeübt hatte.

A. Maaß.

HEIDELBERG. Das Vierte Heidelberger Musikfest, bestritten von Wilhelm Furtwängler und den Berliner Philharmonikern, war vor allem in künstlerischer Beziehung ein voller Erfolg. Den Auftakt bildete eine Pfitzner-Ehrung, bei der die „Käthchen"-Ouvertüre klangvoll interpretiert wurde und Karl Erb, von Furtwängler begleitet, Lieder des 60jährigen Meisters mit reifer Kunst sang. Bruckners 8. Sinfonie, in der Klangseligkeit der Philharmoniker und der plastischen Gliederung Furtwänglers, beschloß das erste Konzert. Das Ereignis des zweiten Abends blieb die schwärmerische Neubelebung von Schumanns Vierter, die in dieser Ausdeutung sich neben

der zweiten Sinfonie von Brahms behaupten konnte. Am letzten Abend sprach Beethoven (8. und 5. Sinfonie, dazwischen Leonorenouvertüre II). Er sprach am eindringlichsten. Furtwängler und die Philharmoniker wurden stürmisch gefeiert. — Im Stadttheater versuchte man sich an Mozarts „Cosi fan tutte". Es war zum größten Teil ein Versuch mit wenig tauglichen Objekten. Sänger und Sängerinnen sind stimmlich und figürlich zu schwer für diese Oper, von Regie war kaum eine Spur zu finden. Einzig und allein der musikalische Führer, Karl Schmidt, ließ Mozartschen Geist ahnen, aber in der verzweifelten Sucht, die Schwere der szenischen Vorgänge zu beheben, rückte er das Orchestral-Artistische in den Vordergrund, ließ die schweren Stimmen fast durchweg mezza voce singen. — Viel Kopfzerbrechen macht man sich hier über die Zukunft der städtischen Symphoniekonzerte. Falsche Sentimentalität und ein klein wenig Bürokratismus scheinen zu verhindern, daß endlich einmal — mit einem Schnitt — reiner Tisch gemacht wird. Man setzt auch in dieser Beziehung große Hoffnung auf den neuen, künstlerisch stark interessierten Oberbürgermeister. J. K.

JENA. Das VII. Deutsche Brahmsfest der Deutschen Brahmsgesellschaft in Jena vom 29. Mai bis 2. Juni wurde eröffnet mit einer glänzenden Aufführung des Deutschen Requiems durch die vereinigten Jenaer Chöre, die von Professor R. Volkmann-Jena sorgfältig vorbereitet waren, und das Berliner Philharmonische Orchester unter der Leitung Wilhelms Furtwänglers. Ausgezeichnete Interpreten der Solopartien waren Kurt Wichmann (Baß) und Mia Peltenburg (Sopran). Die überragende Persönlichkeit Furtwänglers gab dieser Aufführung wie den Sinfoniekonzerten ihr ganz eignes Gepräge. Unter dem überwältigenden Eindruck seiner genialen Gestaltung erlebte man die 2. und 4. Sinfonie, die Tragische Ouvertüre und die Haydn-Variationen in bisher nicht geahnter Größe und Schönheit. Einzigartig an Furtwängler ist die manchmal, wie es scheint, durch Eingebung des Augenblicks geschaffene Spontaneität seiner Darstellung, welche zu gewaltigen Ausdruckssteigerungen hinreißende Momente von unglaublicher Eindruckstiefe schafft. Damit soll nicht gesagt sein, daß er auf irgendwelche äußere Wirkungen hinarbeite, nein: man hat stets das Bewußtsein, daß er den Inhalt des Kunstwerks ganz aus dem Geiste des Schöpfers darzustellen strebt. Das kochkultivierte Orchester der Berliner Philharmoniker leistete Hervorragendes in der unbedingten Hingabe an die Führung und präzise Reaktion auf die Intentionen seines Leiters. — Das Klavierkonzert d-moll spielte Ossip Gabrilowitsch mit hoch über der Sache stehender Behandlung der Technik und einer überaus klar aufbauenden, die Idee des Werkes eindeutig packenden Gestaltung. Nicht minder tief war das Erlebnis des Violinkonzerts, welches Bronislaw Hubermann in letztmöglicher technischer Vollendung spielend mit hinreißendem Temperament darstellte. Der Leipziger Thomaner-Chor unter der Leitung von K. Straube bestritt ein Kirchenkonzert mit der Motette „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen" und den „Fest- und Gedenksprüchen". Die mit feinster Abrundung des Klangs und intensiver Verinnerlichung des Ausdrucks ausgearbeitete Interpretation der Werke schuf nachhaltigste Eindrücke. Einen Ausschnitt aus der Kammermusik bot das Klingler-Quartett. Die Aufführungen des Trio H-dur (Klavier: Rud. Volkmann), Quintett F-dur und Sextett G-dur waren durch klangedle Wiedergabe und reife, vergeistigte Auslegung gekennzeichnet. Als einzigartigen Brahmssänger lernte man den mit geradezu fabelhaft schönen stimmlichen Mitteln begabten Karl Erb kennen, der mit ungeheuer tiefer Erfassung und stärkster Verinnerlichung eine Reihe von Brahms-Liedern Erlebnis werden ließ. Rudolf Volkmann bewährte sich hier als feinsinnig illustrierender Begleiter. —h.

MEININGEN. In großzügiger Weise gedachte die Meininger Landeskapelle (ehemalige Hofkapelle) des 100. Todestages von Franz Schubert. Ein viertägiges Franz Schubert-Fest vom 16. bis 19. November gab in fünf verschiedenen Veranstaltungen ein umfassendes Bild von dem musikalischen Können und Schaffen und damit von der Bedeutung des leider so früh verstorbenen Großmeisters des deutschen Liedes. Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Herm. Stephani aus Marburg eröffnete die Reihe der Darbietungen mit einem Vortrag über „Franz Schubert und sein Werk". Der zweite Abend (17. Nov.) bescherte uns das Rosé-Quartett der Herren Arnold Rosé, Paul Fischer, Anton Kuzitska und Anton Walter aus Wien mit den Quartetten: G-Dur, op. 161 und d-moll, „Der Tod und das Mädchen". Der Abend wurde zu einem Erlebnis im edelsten Sinne des Wortes. Die hervorragenden, unnachahmlichen Qualitäten des Rosé-Quartetts zeigten sich wieder im schönsten Lichte. Das war Wien mit seiner ganzen Seele! In einer Morgenfeier am Sonntag, den 18. Nov., vorm. $11^1/_2$ Uhr, sang Ernst Osterkamp (Baß) aus Leipzig den Liederzyklus „Die Winterreise". Seine sympathischen Stimmittel, gepaart mit einer tiefen seelischen Durchdringung der Lieder, ließen diese Morgenfeier zu einem Gottesdienst von nachhaltigster Wirkung

werden. — Der Abend des gleichen Tages brachte ein großes Chor- und Orchester-Konzert. Die dem Deutschen Sängerbund angehörenden Meininger Männergesangvereine sangen eine Anzahl Originalkompositionen von Franz Schubert mit und ohne Begleitung. Die stimmliche Kultur und die einwandfreie Textbehandlung sowie die klangliche Ausgeglichenheit des Chores seien als besonderer Vorzug der vereinigten Meininger Männergesangvereine rühmend hervorgehoben. Umrahmt wurden die chorischen Darbietungen von der Ouvertüre, der Ballett- und Zwischenaktsmusik zu Rosamunde und der unvollendeten Sinfonie in h-moll. Auch dieser Abend hinterließ einen starken Eindruck. — Den Schluß bildete am Montag, den 1. November (4. Tag, Todestag) ein großes Orchester-Konzert. Als Solisten für diesen Abend verzeichnete das Programm Fräulein Hildegard Wagner aus Berlin mit der „Wandererfantasie" für Klavier. Bedauerlicherweise kam es wegen Unzulänglichkeit der Solistin zu einer Änderung im Programm. Es spielten die Herren: Kapellmeister Heinz Bongartz, Konzertmeister Anton Reichel und Solocellist Erich Wilke das taufrische und lebensprühende B-dur-Trio für Violine, Cello und Klavier, das das Publikum geradezu in einen Rausch versetzte. Eingeleitet wurde der Abend mit dem von Fr. Liszt bearbeiteten Trauermarsch in es-moll, ein weniger bekanntes, düsterwehmütiges Tongemälde. Als gewaltiger Schlußstein krönte die C-dur-Sinfonie (Nr. 7) die Gedächtnisfeier. Die auf 63 Musiker verstärkte Meininger Landeskapelle übertraf sich selbst, und der strebsame, temperament- und talentvolle Leiter des Ganzen, der derzeitige Kapellmeister H. Bongartz, kann mit Stolz und Freude auf sein Werk zurückblicken. Ottomar Güntzel.

Die Anton Dvorak-Gedächtnisfeier in der Czechoslovakei.

In repräsentativer Weise, unter dem Protektorat des Präsidenten Masaryk, feierte man in den Hauptstädten der Republik den 25. Todestag von Anton Dvorak. Ein offizieller Auftakt im Pantheon des Prager Nationalmuseums leitete in Gegenwart von Vertretern der Regierung, der Künste und Wissenschaften sowie der Angehörigen Dvoraks die Gedächtniswochen ein. Ihm folgte, mit viel Liebe und Gründlichkeit vorbereitet, die Aufführung fast sämtlicher Werke des Meisters. Noch sollen einige kleinere Konzerte und der eine oder der andere Opernabend ausstehen: das Gesamtbild dieser Veranstaltung läßt sich aber schon heute in ihrer Tendenz und ihrem künstlerischen Wert klar überblicken. Und da muß zunächst die Objektivität festgestellt werden, mit der, von jeglicher verklärenden Apologetik frei, das Werk Dvoraks aufgezeigt wurde. Wege und Richtungen seiner künstlerischen Persönlichkeit wurden aufgerollt, sein Ringen, seine Widersprüche und Schwächen in gleicher Weise sichtbar gemacht, wie der Dvorak der Miniaturen und Kammermusik, der hier unsterbliche Musikwerte geschaffen hat. Es ist darum sehr lobenswert von den Nationaltheatern in Prag und Brünn, in zyklischen Aufführungen zunächst den Opernkomponisten Dvorak zur Diskussion gestellt zu haben. Die Oper blieb ja das tragische Genre seines alle Gattungen umfassenden Lebenswerkes. Sie mußte es bleiben durch die unüberwindlichen Widersprüche, die gerade hier zusammentrafen: der bei Beethoven geschulte und in ihm wurzelnde, ja bis zu Mozart zurückgreifende Symphoniker und Kammermusiker sieht sich den Verführungen der neudeutschen Schule gegenüber, kann um Liszt und Wagner nicht ganz herum, bis doch wieder seine gesund-bäuerische Musiknatur den absoluten Musiker in ihm vortreibt, der dann in menschliche und künstlerische Nähe von Johannes Brahms tritt. Zudem haben schlechte Textbücher seiner wenig dramatischen Begabung den Weg zu einem nachhaltigen Opernerfolg verwehrt. Man hat bisnun die fast unbekannten Werke „Wanda", „Dimitri", „Der Jakobiner", „Armida", ferner die immerhin repertoirefähigen „Der Dickschädel", „Der Bauer ein Schelm", „Der Teufel und die Käthe", vor allem „Rusalka" gehört, und als kleine Überraschung, hauptsächlich für den Historiker, bot das Prager Nationaltheater sogar eine Uraufführung der frühesten, erst kürzlich aufgefundenen Fassung von „Der König und der Köhler". Das recht bescheidene, musikalisch in wagnerschen Bahnen wandelnde Werkchen war neben der Oper „Alfred" (komponiert nach einem deutschen Text von Th. Körner) der erste Bühnenversuch des Meisters gewesen; damals vor fast 60 Jahren mußte das Stück wegen seiner schweren Aufführbarkeit (!) zurückgezogen werden, und so blieb es bis zu seiner jetzigen Wiedererweckung verschollen.

Die Prager Philharmonie unter der Leitung V. Talichs brachte die 5 Sinfonien, einige „Slavische Rhapsodien" und „Legenden", eine wenig bekannte „Czechische Suite" (vier bunte, national gefärbte Tanzstücke), ebensolche „Sinfonische Variationen", von den sinfonischen Dichtungen den „Wassermann", ferner die Ouvertüre „Husitská" mit den berühmten hussitischen Choralmotiven und die Ouvertüre zu „Josef K. Tyl". Die beiden Konzerte, das für Violine und das schwärmerisch gesangsvolle für Cello, wurden sowohl in Brünn als auch in Prag gespielt, in Brünn auch die romantische d-moll-Sinfonie unter Z. Chalabela und einige kleinere Klavier- und Gesangswerke. Am

wenigsten ist bisnun die Kammermusik zu Worte gekommen, in der sich der Poet und blühende Melodiker Dvorak am reinsten kundgibt; es wurden aber im Vorjahr Zyklen Dvorakscher Kammermusik gegeben, es werden auch heuer solche nachfolgen. Auch den geistlichen Komponisten hat man nicht vernachlässigt: das „Tedeum", der 149. Psalm, die Messe in D, die „Biblischen Lieder" wurden im prunkvollen Barockrahmen der Prager Kreuzherrenkirche zu Gehör gebracht, das „Ludmilla-Oratorium" und das „Stabat Mater", die beiden Gipfelpunkte Dvorakscher Chorkunst, sollen zu einem späteren Zeitpunkt nachgeholt werden.

Im ganzen ein getreu überliefertes Bild eines der innigsten und menschlichsten, mit Schubertscher Naturfrische gesegneten Musikgenies.

i. V. Dr. Hans Holländer.

ERÖFFNUNG DES MUSIKHISTORISCHEN MUSEUMS NEUPERT IN NÜRNBERG.

Die Stadt Nürnberg ist mit dem methodischen Ausbau ihrer kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen beschäftigt. Im Rahmen dieser Aufbauarbeiten gewinnt das Samstag, den 13. Juli, im ehemaligen Waagamtsgebäude in der Winklerstraße eröffnete „Musikhistorische Museum Neupert" eine besondere Bedeutung, gibt es doch in 130 Original-Instrumenten einen erschöpfenden Überblick über die Entwicklung des Klaviers von seinen Uranfängen bis in unsere Tage, an der auch Nürnberg mit einer Reihe tüchtiger Meister seinen Anteil hat. Der Wert dieser einzigartigen, durch die Internationale Ausstellung „Musik im Leben der Völker" 1927 in Frankfurt a. M. bekannt gewordenen Sammlung wird noch dadurch wesentlich erhöht, daß in ihr nicht nur der technische Werdegang des Klaviers, sondern auch durch die Spielbarkeit der Instrumente die Wandlung des Klangideals im Laufe der Jahrhunderte zur Darstellung und Anschauung gebracht ist. Erfreulicherweise konnte diese Sammlung dadurch für Nürnberg gesichert werden, daß die Stadt Nürnberg die erforderlichen Räume zur Verfügung stellte und dieses Museum in ihren verwaltungsmäßigen Schutz nahm, während sich die Besitzer, d. h. die Inhaber der Hof-Piano-Fabrik J. C. Neupert, zur fachtechnisch-pfleglichen Behandlung bereit erklärten. Den Instrumenten aus der Vorgeschichte des Klaviers (Musikstab, Röhren- und Floßzither, Monochord, Polychord, Hackbrett, Psalterium, Bauernleier) reihen sich in übersichtlicher Anordnung die kleinen, tragbaren Clavichord-Kästchen des 16. und 17. Jahrhunderts sowie die tafelförmigen Clavichorde eines Hubert, Kraemer, Schautz und anderer an. Das Kielinstrument ist in auserlesenen Stücken von Baffo (1581), Ruckers (1599, 1610, 1617), Cheerdinck (1605), Giusti, Dulcken (1689), Cristofori (1703), Silbermann (1767), Chianei) und anderen in Form von Cembalis, Spinetten und Virginalen reich vertreten. Prunkvollste Ausstattung in Schnitzarbeit wechselt mit reizvoller ornamentaler und figürlicher sowie szenischer Bemalung. Ein besonders kostbares Instrument trägt das Wappen der Medici in Florenz. Wenden wir uns alsdann dem eigentlichen Hammerklavier zu, so lenken das älteste Tafelklavier der Welt von Socher aus dem Jahre 1742 und das älteste Piano von Matthias Müller, entstanden um 1800 in Wien, unsere besondere Aufmerksamkeit auf sich. Typische Hammerflügel und Tangentenflügel (Schmahl, Späth) lassen den Klang zur Zeit Mozarts hören. Volltönigere und stabiler gebaute Instrumente führen weiter zur Beethoven-Zeit (Streicher-Wien, Dulcken-München). Die Gattung des Tafelklaviers ist in allen erdenklichen Arten, sogar mit Nähtischeinrichtung, vorhanden. Als kuriose Sonderkonstruktionen sind ein Guitarre-Klavierchen, ein Harfen-Klavier und eine Glasharmonika zu erwähnen. Schließlich führt dann der Weg vom Pyramiden-Flügel über den Giraffen-, Lyra- und Schrankflügel und die zierliche Biedermeier-Form des Pianinos zum neuzeitlichen Klavier, das in Erzeugnissen der Besitzer der Sammlung gezeigt wird. Rekonstruktionen eines Konzert-Cembalos und eines bundfreien Clavichords, beide von der Hofpianofabrik J. C. Neupert zur getreuen Wiedergabe alter Musik in Konzert und Haus gefertigt, beschließen die Entwicklungsreihe, die überdies noch durch zahlreiche Mechanik-Schnitt-Modelle, Erläuterungstafeln und zeitgerechte bildliche Darstellungen verständlich gemacht wird.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Der 1. Juli brachte die Einweihung des Leipziger Schubert-Denkmals in den Anlagen des Albertparks. Über die Grundsteinlegung im letzten November ist seinerzeit (Januarheft) ausführlich berichtet worden. Entstanden ist das Denkmal auf Anregung des Leipziger Männerchors unter Prof. Wohlgemut; die Aufgabe ist auch sinnig gelöst worden. Das einfache Denkmal (siehe die dem Hefte beigegebene Abbildung), ein Obelisk mit dem Relief-Brustbild Schuberts, stammt von der Künstlerin Frau Seifert-Tschaplowitz und sucht Schuberts Wesen mit

dem Geist unserer Zeit zu verbinden. In lauschiger Umgebung stehend, wird das Denkmal gerade auch hiedurch Schubert gerecht. An der Denkmalsenthüllung nahm der Wiener Schubertbund unter Prof. Keldorfer teil, sie mit dem Vortrag des „Heilig" aus Schuberts Deutscher Messe sinnigst einleitend. Unter den zahlreichen Reden und Ansprachen hoben sich vor allem zwei hervor, die des Vorsitzenden des hiesigen Männerchors, Dr. Teichmann, der von Goethes Worten: Seele des Menschen, wie gleichst du dem Wasser, Schicksal des Menschen, wie gleichst du dem Wind, den Ausgang nahm und sie im Anschluß an Schuberts unsterbliche Kunst und sein menschliches Schicksal trefflich durchführte, dann, außer der Rede des Bürgermeisters Hofmann, die des 1. Vorsitzenden des Wiener Schubertbundes, Regierungsrats Soefer. Er schlug die Brücke von Wien nach Leipzig, im besonderen von Schubert zu Robert Schumann, der wie kein zweiter für die Kunst Schuberts eingetreten ist und seine Arbeit für den so leidenschaftlich geliebten Wiener Meister mit der ihm zu verdankenden ersten Aufführung der von ihm in Wien aufgefundenen C dur-Sinfonie im Jahre 1838 krönte. Diese denkwürdige Aufführung — lebendig bleibend durch Schumanns herrlichen Aufsatz über das Werk — fand im Gewandhaus statt, eine Vertretung des Gewandhauses hätte denn auch bei der Feier nicht fehlen dürfen, zumal selbst die Universität durch den Prorektor vertreten war und einen Kranz niederlegen ließ. Mit Schuberts Volkslied „Am Brunnen vor dem Tore" wurde die besondere Denkmalsfeier abgeschlossen. Die Stadt lud zu einem Bankett im Neuen Rathaus ein, bei dem noch verschiedene Reden stiegen. Abends fand dann im Gewandhaus das gut besuchte Festkonzert des Wiener Schubertbundes statt, das durchaus auf Wiener Komponisten des Vereins abgestimmt, von Schubert selbst leider nur einige wenige Chöre brachte. Es war ja allerlei zu hören, außer von Bruckner Chöre von Kirchl — sein weich schwelgerisches: Es muß ein Wunderbares sein —, J. Reiter, F. Frischenschlager, Z. Wagner-Schönkirch, eine sinnige Bearbeitung der zwei Königskinder von Keldorfer, weiter noch Chöre von Heuberger und Lafite, fast durchwegs Chormusik, die mit manchen Äußerlichkeiten arbeitet und nirgends in der Tiefe haftet. Aber wie wurde dies alles gesungen! Es steckt eine Gesangskultur in diesem Chor, die nicht zu überbieten ist, Viktor Keldorfer, einer der erlesensten Männerchordirigenten, besitzt eine suggestive Macht über seine Sänger. Der Erfolg steigerte sich nach der echten Wiener Zugabe, dem Walzer „Wein, Weib und Gesang" von J. Strauß fast ins Tumultuarische und wenn der Chor dann noch seinen Wahlspruch: „Im Herzen eins, im Liede gleich / Ist Deutschland und Österreich" intonierte, so betonte er noch im besonderen einen wesentlichen Zweck der deutschen Männergesangvereine. Zwischen den Gesangsvorträgen spielte P. Weingarten verschiedene Klavierstücke mit größtem Erfolg, eigentümlicherweise gerade bei Schubert verschiedene Wünsche offen lassend. Nach dem Konzert vereinigte dann noch ein Kommers die Teilnehmer und trug das Seine bei, die Bande zwischen Leipzig und Wien noch enger zu schlingen. Denke niemand, gerade auch Musiker strenger Richtung, irgendwie gering über derartige Festveranstaltungen, das Lied hat gerade auch in der kommenden Zeit große Aufgaben lösen zu helfen.

Heinrich Zöllners 75. Geburtstag wurde sowohl vom hiesigen Rundfunk wie von den „Paulinern" gefeiert, von ersterem vor allem durch Aufführung des c moll-Streichquartetts, op. 92, eine ausgezeichnete Wahl. Daß dieses treffliche Werk so gut wie unbekannt ist, läßt sich nicht ohne weiteres begreifen, es sei denn, daß man auch auf diesem Gebiet mit einer ganzen Anzahl Werke aufwartet. Das Quartett hat viel mit Schubert gemeinsam, die zweite Themengruppe des ersten Satzes mit ihrer überströmenden Melodik könnte geradezu von Schubert sein, wie überhaupt eine Natürlichkeit und Geistigkeit in dem Werke steckt, die sowohl überrascht wie gefangen nimmt. Einzig der letzte Satz hat etwas Gewolltes und fällt deshalb auch ab. Gespielt wurde das Werk sehr sauber von der neuen hiesigen Quartettgenossenschaft Schwarz. — Ein schöner Thomanerabend brachte bekannte, in der ‚Motette" erprobte Werke mit Bachs „Jesu meine Freude" als einsamem Höhepunkt. Die Motette von Th. Selle „Christus ist des Gesetzes Ende" läßt sich aber wirklich nicht halten; sie wird in ihrer Breitspurigkeit einfach langweilig.

Im Theater sind uns Kreneks drei Einakter leider nicht geschenkt worden; die Jonnystadt, die für nächstes Jahr bereits wieder eine Kreneksche Uraufführung in Aussicht stellt — wieviel kennen wir dabei nicht! —, durfte sich die Stücke natürlich nicht entgehen lassen. Daß Krenek in tieferem seelischen Sinn nichts zu sagen hat, zeigt er im ersten Stück, dem „Diktator", das in der Schilderung des Blinden völlig versagt und nichts anders als ein Nervenpeitscher sein will, NB. bei einem fürchterlichen Deutsch; im zweiten Stück „Das geheime Königreich" wird die Musik, je mehr sie sich der früheren nähert, bekömmlicher, langweilt aber nicht unbeträchtlich, da sie immer wieder versagt, wo es wirklich darauf ankäme. „Schwergewicht" aber, gewiß sehr lustig, gehört in den Zirkus oder ins Variété. Soll's wirklich eine

Kunst sein, an Kunststätten die Leute mit Derartigem zu gewinnen? Einfacher kann man sich's doch wirklich nicht machen. Die Aufführungen waren eindrucksvoll. A. H.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

31. Mai. Bach: Präludium und Fuge h-moll. — Brahms: „Warum ist das Licht", Motette f. gem. Chor.

7. Juni: S. Scheidt: Fantasia in A. — Calvisius: 150. Psalm f. 3 Chöre (12st.). — Joh. Schelle: „Christus ist des Gesetzes Ende", Motette für zwei Chöre. — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea" (5st.).

8. Juni (Siebzehntes Deutsches Bachfest). S. Scheidt: Fantasia in A. — Calvisius: 150. Psalm (12st.). — Schein: Seligpreisungen f. Soli, 5st. Chor u. Orgel. — Buxtehude: Magnificat primi toni. — Johann Schelle: „Christus ist des Gesetzes Ende" f. 2 Chöre. — Joh. Kuhnau: „Tristis est anima mea" (5st.). — Bach: Präludium und Fuge A-dur. — Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" (8st.). — Bach: Präludium und Fuge h-moll.

Die in der Andreaskirche von Organist Winkler regelmäßig veranstalteten Abendfeiern haben sich ihre künstlerische Bedeutung durch die sorgfältige, immer wieder Neues bietende Programmgestaltung gesichert. So hörte man kürzlich am eigenen Neupert-Cembalo die junge, sehr hoffnungsvolle Pianistin Katharine Klemm solistisch und begleitend in Werken von Händel, Galuppi, Tartini, Geistlichen Konzerten von Schütz, Weiland u. a. mehr. Ein anderer Abend war ausschließlich Werken von Lothar Penzlin gewidmet. Junge Leipziger Solisten, gelegentlich auch auswärtige Kräfte tragen das ihre zur Ausarbeitung dieser gern besuchten Abende bei. — Noch nachzutragen ist ein prächtig durchgeführtes a cappella-Konzert der Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre (Leiter: Otto Didam) unter trefflicher Mitwirkung Oskar Laßners (Lieder und Balladen). Es gab Chöre des 16. Jahrhunderts, volkstümlichen Weisen u. a. in mannigfacher chorischer Abwechslung. W. Weismann.

Die übrigen Opern- und Konzertberichte mußten in Rücksicht auf die Fülle des vorliegenden Materials und trotz des auf 80 Seiten erhöhten Umfanges der vorliegenden Nummer für die September-Nummer zurückgestellt werden.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das endgültige Festprogramm des 98. Niederrheinischen Musikfestes in Düsseldorf unter Leitung von GMD Hans Weisbach sieht folgende Veranstaltungen vor: Erster Abend am Montag, 16. September (zugleich erstes städtisches Kammerkonzert): Lieder- und Duettenabend Erb-Ivogün; zweiter Abend am Freitag, 20. September (zugleich erstes Abonnements-Sinfoniekonzert): Bachs h-moll-Messe; dritter Abend am Sonntag, 22. September (zugleich erstes Abonnementskonzert des Musikvereins): Wolfgang Fortner: Marianische Antiphonen für Soli, Chor und Orchester (Uraufführung); Beethovens Neunte Sinfonie. Die Solisten des Niederrheinischen Musikfestes sind: Maria Ivogün, Anny Quistorp, Sigrid Onegin, Inge Torrshof, Karl Erb, Paul Bender, Domorganist Hans Bachem (Köln).

Die neugegründete Berliner „Festspiel-A.-G." beginnt bereits mit den Vorarbeiten für die Frühjahrsfestspiele 1930, die sich über einen Zeitraum von vier Wochen erstrecken sollen. Die Leitung übernimmt wiederum der Intendant Dr. Eger. Das Programm soll bereits im Oktober bekannt gegeben werden. Das Eröffnungsjahr der großen Bauausstellung 1931 soll mit einem besonders umfangreichen Festspielprogramm verbunden werden.

In Haslemere, Surrey, findet vom 19. bis 31. August ein Kammermusikfest statt unter Leitung von Arnold Dolmetsch. Während im Verlauf von 12 Konzerten der westeuropäischen Musik ein großer Spielraum eingeräumt ist, stehen drei Konzerte ausschließlich im Dienste von Bach neben Händel. Das Fest ist mit einer Musikinstrumenten-Ausstellung verbunden.

Die Sammlung für die Errichtung eines Händel-Festspielhauses in Bergedorf, über die wir vor längerer Zeit berichteten, ist dadurch stark behindert worden, daß Preußen und, seinem Beispiel folgend, auch andere deutsche Staaten das für öffentliche Sammlungen gesetzlich vorgeschriebene Gesuch aus Gründen der heutigen schwierigen Lage leider einstweilen ablehnend beschieden haben. Der für die Sammlung gebildete Ausschuß hofft jedoch, nach Überwindung dieser Widerstände sein Ziel weiter verfolgen zu können. Die bereits durch Privatsammlungen aufgebrachte Summe ist zinstragend hinterlegt und darf nur im Sinne der Geldgeber verwendet werden.

Aus Anlaß des 200. Geburtstages von Josef Haydn im Jahre 1932 bereitet man in Wien eine Internationale Musik- und Theater-Schau vor. Die Schau soll sowohl die Entwicklung der Tonkunst und der dramatischen Kunst von Haydn bis auf die heutige Zeit als auch in allen ihren vielfältigen Auswirkungen in der Ge-

genwart zeigen, wobei besonders die Neuerungen auf technischem Gebiete (Grammophon, Radio, Tonfilm) Berücksichtigung finden. Geplant sind ferner Gastspiele der Metropolitan Opera, der Pariser Grand Opera und Opera comique, der Mailänder Scala, der großen Opernbühnen Deutschlands, der Leningrader Akademischen Staatsoper, der Schwedischen Oper, der berühmtesten Ballettensembles und Tanzgruppen aus allen Ländern, des Konzertgebouw-Orchesters aus Amsterdam, der Sinfonie-Orchester aus Boston und Philadelphia mit ihren besten Sängern und Dirigenten. Auch die „Int. Ges. f. n. Musik" wird mit einem Musikfest vertreten sein. (Also eine Art der „Frankfurter Musikfachausstellung". Hoffentlich nicht mit dem gleichen finanziellen Ergebnis!)

Am 11. August wird Domkapellmeister Joseph Meßner das bisher verschollene „Stabat mater" für Soli, Chöre und Orchester von Peter Cornelius im Salzburger Dom zur Uraufführung bringen.

Das reichhaltige Programm der vom 24. bis 28. September ds. Js. in Salzburg stattfindenden 57. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner ist soeben erschienen und kann von der Geschäftsstelle, Bundesgymnasium Salzburg, Studiengebäude, Universitätsplatz, bezogen werden. Über musikalische Gegenstände sprechen Prof. Dr. J. Müller-Blattau (Goethezeit), Dr. E. Schenk (Mozart), Dr. K. G. Fellerer (Antike Musik), Prof. Dr. B. Paumgartner (Musikunterricht), Dr. C. Preiss (Ebenso).

Die erste deutsche Tagung für Laute und Lied vom 27. bis 29. Juni in Bad Dürrheim (Schwarzwald) gestaltete sich nicht nur zu einem musikalischen, sondern vor allem auch zu einem kulturellen Ereignis. In der Zeit übersättigter Jazz-Atmosphäre mit ihren mancherlei Auswüchsen haben Festtage, die der Laute ihr Heimatrecht im deutschen Volke erhalten und betonen, zweifellos eine besondere Bedeutung. In diesem Sinne waren besonders die Konzerte zu werten, die von den führenden deutschen Meistern gegeben wurden, vom lyrisch sonnigen Altmeister Rob. Kothe mit Frau, von Ludwig Egler, der mit Kraft und Feuer der Laute auch im Tempo und Sturm der Neuzeit sieghaft den Platz sichert, von Ruth Porita, der Karlsruher Künstlerin, von Lina Poppe mit ihrem prachtvoll ausgeglichenen Frankfurter Lautenchor, und nicht zuletzt von Dr. Hans Ebbecke, dem unverwüstlichen Bänkelsänger, dem das deutsche Volk für die Frohsinnsarbeit in schwerer Zeit dankbar sein muß. Das Interesse des Publikums wuchs von Tag zu Tag. Die Künstler schieden nach den Festtagen mit freudiger Genugtuung. Bad Dürrheim veranstaltet künftig alljährlich eine solche Tagung. Waninger.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In der Generalversammlung der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Verleger (AKM) wurde Wilhelm Kienzl zum Präsidenten gewählt.

Die Sängerbünde Norddeutschlands haben sich auf der 27. Verbandstagung in Wilhelmshaven zu einem Einheitsverband im VI. Kreise des Deutschen Sängerbundes zusammengeschlossen. Ein wichtiger kultureller Fortschritt auf dem Gebiete des um die Pflege des Deutschen Volksliedes hochverdienten Männergesanges.

Der „Bayreuther Bund Deutscher Jugend" plant gelegentlich seiner diesjährigen Herbstwoche in Karlsruhe die Enthüllung einer bronzenen Gedenktafel am Wohnhause Wagners zur Erinnerung an seinen Karlsruher Aufenthalt.

Der Gründungsplan einer „Philharmonische Orchester-G. m. b. H." in Berlin zur Erhaltung dieses wichtigen Institutes sieht ein Stammkapital von 114000 Mk. in 98 Geschäftsanteilen vor, die sich auf Orchestermitglieder, Stadt und Reich hauptsächlich verteilen. Der jährliche Zuschuß beträgt nach der Vorlage 480000 Mk.

Die Musikalische Akademie und die Singakademie zu Königsberg vereinigten sich kürzlich zu einer Interessengemeinschaft, wofür folgende Richtlinien als bindend anerkannt wurden: 1. Jeder Verein gibt in jeder Konzertzeit nur ein selbständiges Konzert. Über Programme und Termin verständigen sich die Vorstände im Einvernehmen mit ihren Dirigenten rechtzeitig und freundschaftlich. Eine risikolose Beteiligung bei andern Vereinen oder die risikolose Betätigung für einen gemeinnützigen Zweck bleibt jedem Verein überlassen, wobei jedoch die heute dringend gebotene Rationierung unseres Konzertlebens nicht außer acht gelassen werden soll. 2. Die Chorkonzerte mit Orchester sollen möglichst gemeinsam mit der Intendanz der Oper veranstaltet werden. Ein unter dem Vorsitz von Dr. Hoffmann zu bildender Ausschuß von je 4 Vorstandsmitgliedern und der Dirigenten der beiden Vereine soll mit der Opernintendanz dieserhalb in Verbindung treten. 3. Als Orchester kommt für beide Vereine nur das Orchester des Landestheaters in Frage. — In allen sonstigen Fragen ergab sich gleichfalls eine völlige Übereinstimmung.

Internationale Bruckner-Gesellschaft. Seit der Zusammenfassung der verschiedenen Bruckner-Bünde in der Internationalen Bruckner-Gesellschaft unter dem Präsidium Prof. Max Auers, des verdienstvollen Biographen Anton Bruckners und Herausgebers und Fortsetzers der autorisierten Bruckner-Biogaphie von August Göllerich, macht die Bruckner-Bewegung erfreulicherweise überall große Fortschritte. So hat sich jetzt gelegentlich des Tonkünstlerfestes in Duisburg

ein Rheinischer Bruckner-Bund unter dem Vorsitz von Generalmusikdirektor Dr. Peter Raabe gebildet, während in München sich vor kurzem eine neue Ortsgruppe unter dem Vorsitz von Siegmund v. Hausegger und in Münster aber ein Westfäl. Bruckner-Bund unter dem Vorsitz von Generalmusikdirektor Dr. Richard v. Alpenburg bilden konnten. Der Badische Bruckner-Bund unter dem Vorsitz von Prof. Dr. Fritz Grüninger, Triberg (Schwarzwald), bereitet für den 6.—10. November das erste Badische Bruckner-Fest in Karlsruhe vor.

Gewandhauskonzerte. Änderungen hinsichtlich der Dirigenten für nächsten Winter: Da Mengelberg kein, Furtwängler und E. Jochum nur ein — statt zwei — Konzerte leiten werden, war für diese drei Konzerte ein Ersatz zu suchen. Zwei wird nunmehr H. Weisbach-Düsseldorf, das andere W. Davisson-Leipzig leiten, und zwar ein Kammerkonzert.

August Halm-Gesellschaft. Im Anschluß an die Halm-Feier des Konservatoriums für Musik in Stuttgart ist als Glied der neulich ins Leben gerufenen August Halm-Gesellschaft (Sitz Wickersdorf) in der Heimat des Komponisten der Württembergische Halm-Bund gegründet worden. Das Ziel der Gesellschaft wie des Halm-Bundes ist die Förderung der Verbreitung und Veröffentlichung der Werke Aug. Halms (in Zusammenarbeit mit dem Bärenreiter-Verlag, Kassel). Die August-Halm-Gesellschaft wird demnächst zum ersten Male mit einem von einer Reihe prominenter Persönlichkeiten unseres Musiklebens unterzeichneten Aufruf an die Öffentlichkeit treten. Wir werden Näheres darüber berichten.

Heinrich Schütz-Gesellschaft. Auf der Mitgliederversammlung vom 22. März in Dresden wurde einstimmig beschlossen, den Vorstand der Gesellschaft zu erweitern durch die Herren Prof. Dr. Wilibald Gurlitt, Pastor Dr. Christhard Mahrenholz, Prof. Dr. Hans Joachim Moser und Verleger Karl Vötterle. Das

nächste Heinrich Schütz-Fest findet im Sommer 1930 in Kassel statt unter Mitarbeit des Heinrich Schütz-Kreises (Wilhelm Kamlah). Als Mitgliedsgabe für 1929 erhalten die Mitglieder der Gesellschaft die Matthäuspassion von Heinr. Schütz in einer neuen originalgetreuen Ausgabe (Bärenreiter-Ausgabe 300) von Fritz Schmidt, Celle.

Die vom Verein der evangelischen Kirchenmusiker im Hauptamt in Bayern in der St. Matthäuskirche zu München abgehaltene Geistliche Abendmusik hat einen erhebenden Eindruck vermittelt. Chordirektor Gustav Schoedel (St. Johannes) spielte zum Anfang das Konzert in a moll (nach Antonio Vivaldi) für Orgel von J. S. Bach. Auch in der Orgelkomposition von seinem Kollegen Richard Jung-Greiz gab es Gelegenheit, seine allen Graden der Schwierigkeit voll und ganz gewachsene Fertigkeit wie auch seine vornehme Registrierkunst im hellen Lichte zu zeigen. Musikdirektor Johannes Kauer (Erlöserkirche) erfreute in dem Rezitativ und Arie a. d. Cantate „O Ewigkeit, du Donnerwort" von J. S. Bach und in den prachtvollen geistlichen Gesängen von Rheinberger: „Sehet, welche Liebe" op. 757 und Joh. G. Herzogs: „Der Herr ist meine Stärke" (Herzog war 1842—1854 Kantor bei St. Matthäus, später Universitätsmusikdirektor in Erlangen) durch seine klangvolle Baßstimme und den seelenvollen, künstlerisch durchdrungenen, stilreinen Vortrag. In geschickter Zusammenstellung brachte Kirchenmusikdirektor Aug. Oehl wenig bekannte Vokalchöre durch den Madrigalchor zum Erklingen, so das „Ecce quam bonum" von Philippus Dulichius (1562 bis 1671) und das achtstimmige Werk „Herr, ich warte auf dein Heil" von Johann Mich. Bach (1648—1694). Auch in den drei Chören aus „Eine deutsche Singmesse" von Joseph Haas, die außerordentlich schön und beseelt gesungen wurden, bot der gut disziplinierte, frisch singende Chorverein durchwegs Hochwertiges.

Friedr. Rein.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Für die Achte Reichsschulmusikwoche, die vom 30. September bis 5. Oktober in Hannover stattfindet, sind folgende künstlerische Veranstaltungen vorgesehen: ein Brahms-Abend (Requiem und d-moll-Klavierkonzert, Solist W. Giesekking), zwei große Chorkonzerte des Deutschen Sängerbundes, des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes und des Reichsverbandes gemischter Chöre Deutschlands, als Festoper Braunfels' „Don Gil mit den grünen Hosen" und ein geistliches Konzert im Hildesheimer Dom.

In Berlin wurde eine „Bruno-Walter-Stiftung" ins Leben gerufen, deren Zinsen unbemittelten Schülern der Staatl. Musikhochschule zugute kommen sollen. — Warum diese ständige Bevorzugung einer ohnehin staatlich geförderten Anstalt?

Die 11. öffentliche Aufführung des städt. Konservatoriums der Musik zu Nürnberg brachte einen Opernabend, der eine Reihe begabter Schüler der Opernklasse herausstellte. Darunter machte sich der Spieltenor Leonhard Maul (Klasse Landauer) als besondere Begabung bemerkbar.

In der Technischen Hochschule Breslau wurde eine neuerbaute Konzertorgel in einem akademischen Festakt durch den Rektor, Prof. Gottwein, ihrer Bestimmung übergeben. Die Orgel enthält auf zwei Manualen und Pedal 38 klingende Stimmen mit reichen Spielhilfen und will gegenüber den Fragen der heutigen Orgelbaubewegung eine auf die raumakustischen Verhältnisse der ebenfalls neuen Aula und die besondere Form ihrer Benutzung abzielende vermittelnde Einzellösung zeitgemäßer Art darstellen. Ihre Disposition verdankt sie gemeinsamer Arbeit der ausführenden Firma, Gebr. Rieger-Mocker, O.-S., und des Lektors für Musik an der Technischen Hochschule, Dr. H. Matzke, der im Rahmen des Festaktes einen Vortrag über „Die neue Orgel in ihren zeitgeschichtlichen und lokalen Zusammenhängen" hielt. Den Schluß bildete ein Konzert mit Orgelwerken von Bach- Reger, Matzke (Oberorganist Syvarth) und Gesängen von Beethoven, Cornelius, Matzke (Herta Böhlke vom Breslauer Opernhaus) sowie einem Orgelpräludium mit Orchester (J. K. F. Fischer). Über die neue Orgel wird eine von Dr. Matzke vorbereitete Broschüre weiteren Aufschluß geben.

PERSÖNLICHES

Der Komponist Wilhelm Rinkens, Lehrer am Städtischen Konservatorium in Erfurt, wurde fünfzig Jahre alt.

Am 26. Juli feierte Markus Koch, Professor an der Akademie der Tonkunst in München, den 50. Geburtstag. Akademieprofessor Koch hat sich durch seine Kompositionen einen Namen geschaffen, der sich über Deutschlands Grenzen hinaus eines guten Klanges erfreut. Ganz besondere Verdienste hat er sich um die Organisation des Schulmusikunterrichtes an den höheren Lehranstalten Bayerns erworben. Als Nachfolger Schwickeraths an die Akademie der Tonkunst in München berufen und zum Musikrespizienten eines großen Teils der höheren Lehranstalten Bayerns ernannt, hat er sich mit seltener Energie und unermüdlicher Schaffensfreude für die Hebung des Faches Musik im Rahmen des Gesamtlehrplans eingesetzt. Unter

seinem Einfluß entstand die neue Prüfungsordnung für Musiklehrer, welche 9 Jahre Mittelschule und ein 4jähriges Hochschulstudium vorschreibt und von großer Bedeutung für die Hebung des Musiklehrerstandes in Bayern war. Auch der Musikpflege an den Volksschulen wendet Prof. Koch sein Augenmerk zu. Dies beweist die große Anzahl von Kursen, welche er selbst erteilte oder durch Musiklehrer geben ließ. Der Erfolg der im Vorjahr in München abgehaltenen Reichsschulmusikwoche, welche nach dem Urteil aller unvoreingenommenen Besucher einen bisher nicht erreichten glänzenden Verlauf nahm, ist zu einem ganz wesentlichen Teil der vorzüglichen Organisationsgabe Prof. Kochs zuzuschreiben. Mögen dem Jubilar noch viele arbeitsfrohe Jahre beschieden sein. aw.

Deutschlands ältester Kirchenmusiker. Den 100. Geburtstag feierte der Kantor i. R. Julius Oertel in Quasnitz bei Leipzig, und zwar in völliger geistiger und auch körperlicher Frische, so daß er die verschiedenen, ihm dargebrachten Ehrungen (u. a. vom Kirchenverband der evangel.-lutherischen Landeskirchen, der Kreishauptmannschaft Leipzig) persönlich in Empfang nehmen und seinen Dank aussprechen konnte.

In Leizig brachte der Organist der Andreaskirche, G. Winkler, die zweite Sonate für Orgel in b-moll von Karl Hasse (Tübingen) zur Uraufführung, ein ausgedehntes Werk von einer halben Stunde Dauer, dem die Presse gehaltvolle Ideen in kunstvollster Bearbeitung nachrühmt.

Berufungen u. a.:

Prof. Wilhelm Kempff, der derzeitige Direktor der Hochschule für Musik in Stuttgart, hat um seine Entlassung aus dem Dienst der Hochschule nachgesucht, um sich als freier Künstler ganz dem Gebiet der Komposition und des Klavierspiels zu widmen.

Der hervorragende Bach-Biograph Dr. Albert Schweitzer wurde zum Ehrenmitglied der preuß. Akademie der Wissenschaften gewählt.

Die Dozenten für Musikwissenschaft an der Universität Wien, Dr. Robert Haas und Dr. Alfred Orel, wurden zu a. o. Professoren ernannt.

Der Pianist Heinz Schüngeler-Hagen wurde in den westfälischen Prüfungsausschuß für die staatl. Privat-Musiklehrerprüfung berufen.

Prof. Heinrich Zöllner wurde zum Ehrenmitglied des Frankfurter Lehrergesangvereins ernannt.

Der Intendant des Osnabrücker Stadttheaters Dr. Otto Liebscher wurde auf den Intendantenposten des Lübecker Stadttheaters berufen.

GMD Albert Bing, bisher am Landestheater in Coburg, ist als Leiter der Oper an das neue Stadttheater in Teplitz-Schönau (Deutsch-Böhmen) verpflichtet worden.

Die Wiederwahl des Vorstehers einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition, Prof. Dr. h. c. G. Schumann, zum Stellvertreter des Präsidenten der Preuß. Akademie der Künste zu Berlin für die Zeit vom 1. Oktober 1929 bis 30. September 1930 ist von dem Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung bestätigt worden.

W. Furtwängler wurde als erster Dirigent des Berliner Philharmonischen Orchesters unkündbar auf die Dauer von zehn Jahren verpflichtet.

Die Frage der Nachfolge Bruno Walters an der Berliner Städtischen Oper wurde durch die Verpflichtung der Dirigenten W. Furtwängler, Leo Blech und Fritz Stiedry für die Leitung von je 30 Vorstellungen vorläufig geklärt. Ob es sich um einen Dauerzustand handelt, bleibt bei der augenblicklichen Zahl von fünf Kapellmeistern einigermaßen fraglich.

Generalintendant Max Berg-Ehlert, der mit Beginn der nächsten Spielzeit die Leitung des Staatstheaters im Kassel übernimmt, hat den Kapellmeister des Altenburger Landestheaters, de Abravanel, und Oberspieleiter Hanns Friederici mit nach Kassel verpflichtet. In Altenburg werden die Posten mit GMD Dr. Göhler und Oberspielleiter Dr. Bruno Heyn, Koblenz, neu besetzt.

Die Universität Glasgow hat Fritz Kreisler zum Ehrendoktor der Rechte ernannt. Kreisler brachte im Anschluß an die Ehrung vor den Studenten der Universität einige Musikstücke zum Vortrag.

Kapellmeister Georg Maliniak (Frankfurt) erhielt einen Ruf als künstlerischer Assistent von Clemens Krauß an die Wiener Staatsoper. Die Annahme des angebotenen mehrjährigen Kontraktes wird von der Stellung eines geeigneten Ersatzes für die Frankfurter Oper abhängig gemacht. Maliniak ist ein Schüler von Schreker, Schalk, Loewe und Klose.

Licco Amar ist nach Auflösung seines Quartettes als Konzertmeister in das Frankfurter Rundfunkorchester eingetreten.

Kapellmeister Overhoff-Wien übernahm als Nachfolger von GMD Böhlke die Städt. Oper und das Städt. Musikinstitut in Koblenz.

Der Saarbrückener Oberspielleiter Georg Fabian wurde an das Städt. Opernhaus in Essen verpflichtet, Hans Schulz-Dornburg aus Coburg als Intendant an das Friedrich-Theater in Dessau.

Dr. Julius Kopsch wurde infolge seiner ausgezeichneten Prager Erfolge bereits zum dritten Male als Gastdirigent durch die Tschechische Philharmonie eingeladen.

In neuer Auflage erscheint demnächst:

AUGUST HALM

Violinübung

Ein Lehrgang des Violinspiels.
I. Heft: Erste bis sechste Lage. 70 Seiten.
Neuauflage in Vorbereitung.
Preis etwa Mk. 3.60. BA 209.

Prof. Fritz Jöde: „. . . . Der Grundzug der Violinübung ist, daß hier eine Sprache nicht durch die Maschen grammatischer Konstruktionen aufgezeigt, sondern daß geradewegs in ihr Leben hineingeführt wird . . . Der gedankliche Reichtum des Werkes ist im einzelnen kaum anzudeuten. Wie in seinen Büchern . . und seinen vielen musikpädagogischen Aufsätzen,so zeigt sich Halm auch hier als glänzender Stilist und tiefgründiger Denker und Pädagoge. Die eingestreuten Einführungen z. B. in das Wesen des Auftakts, in die Bedeutung der Doppelgriffe und ihre Verwendung zur Figuration von Akkorden oder in das Wesen der Molltonarten sind so reizvoll, daß man sich beim Durcharbeiten nur schwer wieder von ihnen trennt Es ist erstaunlich, wie fest hier Steigerung der Technik im Geigenspiel und Erziehung zur Musik Hand in Hand gehen. Besonderes Augenmerk ist auf die Stoffauswahl der Violinübung zu richten. Da ist gleich auf den ersten Blick das Abwenden von allem Althergebrachten zu beobachten. Während die „Tonstücke" der übrigen Geigenschulen überfließen von Schwatzhaftigkeit und Beschränktheit, bringt Halm ausschließlich das reichste, was sich hierfür finden ließ: Bach, Beethoven, Berlioz, Gluck, Händel, Haydn, Mozart und Schubert . . ."

Fertig liegen vor:

Stücke zum Vortrag

für Violine mit Klavierbegleitung.
(Zur Violinübung)

Dreiundzwanzig Stücke in leichten Durtonarten, erste Lage, bearbeitet von August Halm. Vermehrte u. verbesserte Neuauflage. Preis Mk. 3.20. Violinstimme einzeln (für chorische Besetzung im Schülerorchester!) Mk. —.70. BA 212.

„Diese Stücke sind für die Anfänger des Violinspiels zusammengestellt und so bearbeitet, daß sie schon sehr früh verwertet werden können. Ebensogut könnte ich sagen, daß sie den Bedürfnissen des Lehrers dienen; eines solchen Lehrers nämlich, welcher seinen Schülern und sich selbst schon vom Anfang des Unterrichts an möglichst viel an wirklicher echter Musik gönnen möchte. Es handelt sich also nicht nur um technische Zugänglichkeit, sondern gleichermaßen um musikalische Vollwertigkeit." (Aus dem Vorwort.)

Die Stücke zum Vortrag erfreuen sich in der verbesserten Neuauflage großer Beliebtheit: die meisten sind von Bach, Händel und Joseph Haydn.

Ein vollständiges Verzeichnis der Werke August Halms im Bärenreiter-Verlag und ein neuer Prospekt über Geigenliteratur stehen kostenlos zur Verfügung.

Bärenreiter-Verlag Kassel

Josef Reiter

Acht Volkslieder

für

vierstimmigen Männerchor

*

1. Schelmerei
2. Zu späte Reue
3. Das Käuzlein
4. Vor dem Fenster
5. Enttäuschung
6. Abschied
7. Der Edelmann im Habersack
8. Trinklied am Rhein

Gesamtausgabe:
Partitur Mk. 3.– no. / 4 Stimmen je Mk. –.80 no.

Einzelausgabe:
Partitur je Mk. –.80 / 4 Stimmen je Mk. –.20

Deutsche Sängerbundeszeitung vom 29. Juni 1929:

Der Prüfungsausschuss für die zur Nürnberger Sängerwoche eingereichten Kompositionen empfiehlt an Chören, welche mangels eines weiteren Konzerts nicht auf das Programm der diesjährigen Sängerwoche gesetzt werden konnten, auf das wärmste an erster Stelle diese 8 Volkslieder für Männerchor von Josef Reiter.

**GUSTAV BOSSE VERLAG
REGENSBURG**

Lehramt für Musik an den höheren Lehranstalten in Bayern. Befördert zum Studienprofessor der Studienrat J. B. Schanze am Wittelsbachergymnasium in München.

Todesfälle:

† In Berlin starb Otto Taubmann, der sich als Komponist und langjähriger Musikkritiker des Berliner Börsenkuriers einen Namen machte. Er feierte noch am 8. März dieses Jahres seinen 70. Geburtstag. Seit 1920 wirkte er als Lehrer an der Staatl. Hochschule für Musik. Der Akademie der Künste gehörte er seit 1917 als ordentliches Mitglied und seit 1923 als Senator an.

† Prof. Karl Roesger, o. Professor für Klavierspiel an der Akademie für Tonkunst in München, ist plötzlich gestorben.

† in Frauenfeld (Schweiz) Musikdirektor Eugen Züst am 5. Juni im Alter von 58 Jahren. Der Verstorbene, ein trefflicher, hochgesinnter Musiker, hat das Musikleben der Stadt, dem er seit 1907 vorstand, auf eine bedeutsame Stufe gehoben. Seine musikalische Ausbildung erhielt Züst, ein Schweizer, an der Musikalischen Akademie in München, u. a. als Schüler Rheinbergers.

† am 30. Juni in Leipzig nach kurzer Krankheit und auch allen Näherstehenden völlig unvermutet die treffliche Konzertpianistin Anny Eisele. Die Verstorbene, eine gebürtige Schweizerin, beendete ihre Studien bei dem unvergeßlichen Reisenauer in Leipzig, der sie zu seinen Lieblingsschülerinnen zählte. Neben ihren Konzerten entfaltete sie eine reiche Tätigkeit als Lehrerin und widmete sich, eine vorzügliche Musikerin, vornehmlich auch dem Kammermusikspiel, u. a. als ständige Partnerin des Gewandhaus-Bläserquintetts. Unablässig nach dem Höchsten strebend, liebte sie vor allem Mozart, den sie mit ihrer exakten Technik, ihrem starken Temperament und im Goetheschen Sinn reinlichen Empfinden ganz ausgezeichnet wiedergab. Die Schweiz verliert in dieser Pianistin eine ihrer besten Künstlerinnen.

† In Berlin ist die Kammersängerin Gertrud Fischer-Maretzki gestorben, eine vorzügliche Sopranistin und Vortragskünstlerin. Sie hat vor allem für die Lieder Max Regers Bahn gebrochen. In ihren letzten Lebensjahren verhalf sie in ganz besonderem Maße dem sehr begabten Liederkomkonisten Edmund Schröder zu öffentlicher Anerkennung.

† Prof. Adolf Mikes, Leiter der Klaviermeisterklasse am Staatskonservatorium zu Prag.

† Karl Renner, Baritonist an der Wiener Staatsoper.

† in Rapallo, dem bekannten Kurorte der ligurischen Küste, der einst neben Caruso und Bonci gefeierte italienische Bühnentenor Giuseppe Anselmi im Alter von 53 Jahren, der dort eine Gesangsschule begründet hatte. Er verfügte testamentarisch, daß sein Herz im K. Theatermuseum zu Madrid aufbewahrt werden solle. Dr. F. Rose.

† Der Städtische Musikdirektor zu Herford, Friedrich Quest, ein außerordentlich begabter, ernster und ehrgeiziger Musiker sowie ein genialer Organisator, ist im Alter von 46 Jahren an den Folgen einer schweren Scharlacherkrankung gestorben. Als durch den Tod Karl Panzners der Posten des Städtischen Musikdirektors in Düsseldorf freigeworden war, stand er in der engsten Wahl. Jetzt hat er sich um den Städtischen Generalmusikdirektorposten in Duisburg beworben, und seine Bewerbung war erfolgreich. Die Nachricht von seiner Berufung traf ihn zwar noch am Leben, aber sie drang nicht mehr in sein Bewußtsein: wenige Stunden nach ihrem Eintreffen verstarb er. In Duisburg hätte der verdienstvolle Musiker, der vortreffliche Mensch seine Kräfte zu vollerer Entfaltung bringen können, als es ihm in Herford möglich war.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Bühne und Konzertpodium

Bühne:

Über die künstlerischen Pläne des von Prag an das Frankfurter Opernhaus verpflichteten H. W. Steinberg erfährt die „Prager Presse": Steinberg beabsichtigt ein Uraufführungstheater großen Stils heranzubilden. Die Saison in Frankfurt wird Steinberg mit Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" einleiten. Ein Strawinskyabend wird „Oedipus Rex", das Ballett „Les Noces" und „Die Geschichte des Soldaten" umfassen. Neben Strauß' „Aegyptischer Helena", Händels „Belsazar", „Falstaff", Glucks „Orpheus" (der mit einem Bewegungschor von 600 Personen aufgeführt werden wird), wird ein breiter Raum der Moderne gewidmet sein: Eine Hindemithsche Uraufführung, deren Titel noch nicht verraten werden soll, Alban Bergs „Wozzek", Wilh. Groß' „Achtung, Aufnahme!", „Maschinist Hopkins" von Max Brand und eine jung-amerikanische Oper von spezifisch amerikanisch-nationalem Charakter. Von Operetten wird er selbst Offenbachs „Blaubart", Strauß' „Indigo" und „Der Mikado" leiten.

Der neue Direktor der Wiener Staatsoper Clem. Krauß wird im Anschluß an die von ihm durchzuführende Neuinszenierung des „Rosenkavalier" bei den Salzburger Festspielen diese Oper noch im September in Wien selbst dirigieren. Darauf werden die „Meistersinger" völlig neu inszeniert und im Oktober folgt „Cosi fan tutte". An Neuheiten sind vorläufig Alban Bergs „Wozzek" und Verdis „Simone Boccanegra" mit dem neuen Libretto von Werfel in Aussicht genommen. W. Furtwängler, der möglichst für Wien herangezogen werden

soll, wird im November die „Walküre" dirigieren. Auch die sog. Kurzoper will der neue Direktor einführen und pflegen. In den einzelnen Landeshauptstädten sollen durch die Künstler der Staatsoper vollwertige Opernaufführungen ermöglicht werden.

Die „Städtische Bühnen Hannover" brachte an Opern in der Spielzeit 1928/29 (Operndirektor Rudolf Kraffelt): Erstaufführungen: „Menandra" von Hugo Kaun, „Die ägyptische Helena" von Rich. Strauß, „Der Protagonist" von Kurt Weill, „Der Zar läßt sich photographieren" von Kurt Weill, „Sly" von E. Wolf-Ferrari, „Don Carlos" von G. Verdi, „Der liebe Augustin" von Leo Fall, „Don Juan" (Ballett) von Chr. v. Gluck, „Orpheus" (Ballett) von Roger-Ducasse (Deutsche Uraufführung). Neueinstudierungen: „Der fliegende Holländer" von R. Wagner, „Undine" von A. Lortzing, „Die toten Augen" von E. d'Albert, „Palestrina" von H. Pfitzner, „Aida" von G. Verdi, „Boccaccio" von F. v. Suppé, „Die Puppenfee" (Ballett) von J. Bayer.

Hermann Jadlowker gibt seine Bühnenlaufbahn auf, um als Oberkantor an der Synagoge in Riga eine neue Tätigkeit zu beginnen.

Mark Lothars Ulenspiegeloper „Tyll" ist als erste Neuheit der Berliner Städtischen Oper für die kommende Saison in Aussicht genommen. (Was hoffentlich als günstiges Omen für die weitere Bevorzugung deutscher Musiker im Verlauf der Saison zu betrachten ist.)

Die Städtische Bühne Hannover hat für die kommende Spielzeit als Neuheiten u. a. Lothars „Tyll" und Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" in Aussicht genommen. Und wann wird diese Oper in Berlin erscheinen, nachdem bereits rund 50 Bühnen das Werk angenommen haben und der „Dudelsackpfeifer" die Aufführungsziffer des „Jonny" zu erreichen Aussicht hat?!

Paul Hindemiths Oper „Neues vom Tage" wurde von 21 Bühnen zur Aufführung angenommen.

Siegfried Wagners Oper „Der Schmied von Marienburg", die ihre Uraufführung seinerzeit unter Intendant Prof. Dr. Neubecks Leitung in Rostock erlebte, wurde anläßlich des 60. Geburtstages des Komponisten zum ersten Male im Braunschweigischen Landestheater gegeben und errang unter Noeldechens Regie und Nettstraeters musikalischer Führung einen lebhaften Erfolg.

Die Dresdener Staatsoper meldet für die kommende Spielzeit eine Erneuerung des klassischen Opernspielplanes, wobei besonders die Werke von Mozart, Richard Wagner, Verdi und Richard Strauß berücksichtigt werden sollen. An neueren Werken sollen einstudiert werden das Ballett „Der Zaubergeiger" von Hans Grimm, „Der Feuervogel" von Strawinsky, „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" von Jaromir Weinberger und der „Maschinist Hopkins" von Max Brand.

Konzertpodium:

Die Meininger Landeskapelle unter Leitung von GMD Heinz Bongartz wirkt diesen Sommer in Bad Nauheim. An neueren Werken werden aufgeführt: 1. Sinf. von Schulhoff, Magnifikat von Kaminsky, Chinesische Gesänge und Don Juan-Variationen von Braunfels, Also sprach Zarathustra, Domestica und Till Eulenspiegel von Rich. Strauß, VIII. Sinf. von Bruckner, II. Sinf. von Mahler, Feuervogel-Suite von Strawinski, Pinien von Rom von Respighi. Während der Allgemeinen Deutschen Bädertagung dirigiert GMD Bongartz neben einem Festkonzert den „Rosenkavalier" von Rich. Strauß.

Anfang Nov. ds. Js. wird Richard Strauß im Senderaum der Mirag („Mitteldeutsche Rundfunk-A.-G.") ein Konzert mit dem Leipziger Sinfonieorchester dirigieren. Weiterhin sind bereits Abmachungen getroffen mit Max v. Schillings, Prof. Hans Knappertsbusch-München, Leo Blech-Berlin, Fr. v. Hoeßlin-Bayreuth, Gust. Brecher-Leipzig, Karl Schuricht-Wiesbaden und Prof. H. Abendroth-Köln, weiter schweben Verhandlungen mit Prof. S. v. Hausegger-München und Prof. Clem. Krauß-Wien. Auch GMD Fr. Busch wird mit der Dresdener Staatskapelle in Zukunft in der Mirag dirigieren. Zweck dieser Veranstaltungen soll es sein, die hervorragendsten Musiker durch den Rundfunk zu allen Volkskreisen sprechen zu lassen und ihrer Kunst aus der räumlichen und regionalen Enge heraus eine unbegrenzte Wirkungsmöglichkeit zu schaffen.

Das Berliner Philharmonische Orchester erfüllte mit einem Konzert in Bamberg eine seit Jahren gehegte Sehnsucht der dortigen Musikgemeinde. In Webers Euryanthe-Ouvertüre, Brahms 2. Sinfonie und Beethovens „Fünfter" erwies sich Furtwängler nicht nur als ein faszinierend gestaltender Dirigent größten Ausmaßes, sondern auch als ein außerordentlich gewissenhafter Orchestererzieher, der durch die suggestive Macht seiner Persönlichkeit einen Grad innerer Verbundenheit zwischen Dirigenten und Musikern erreicht hat, wie ihn wenige derartige Vereinigungen aufzuweisen haben. Das Publikum spendete im erdrückend vollen Zentralsaal einen Beifall, wie er hier noch nie gehört wurde. Aufrichtiger Dank gebührt der Leitung des Musikvereins, die das außerordentliche Ereignis ermöglicht hat. Franz Berthold.

Eine Heinrich Schütz-Feier veranstaltete die Reußische Anstalt für Kunst und Volkswohlfahrt am 17. Juni ds. Js. im Konzertsaal des Reußischen Theaters in Gera zugunsten der Errichtung eines Heinrich Schütz-Denkmals im Geburtsort des Meisters, Bad Köstritz. Mitwirkende:

Der gemischte Chor des Musikalischen Vereins, verstärkt durch Mitglieder Geraer Gesangvereine, Käte Benad (Alt), Robert Bröll (Tenor), Wilhelm Vollrath (Orgel) und die Reußische Kapelle. Musikalische Leitung: Heinrich Laber.

Elsa Vogel (Klavier) und Martha Maria Vogel (Koloratur-Sopran) konzertierten im Laufe des Winters mit bestem Erfolg u. a. in Paris und Mailand. Aus beiden Städten liegen überaus günstige Kritiken vor. Die Pianistin spielte außer Werken von Mozart und Kinast u. a. auch Beethovens Sonate op. 111, die Sängerin eine Reihe großer Sopranwerke (Exultate von Mozart usw.).

Das in Saarbrücken ansässige Künstlerpaar, die Konzertsängerin Carmen v. Scheele-Vidor und der Pianist Emerich Vidor, konzertierten in der vergangenen Konzertsaison mehrmals im Saarland und hatten überall bei Publikum und Presse außerordentliche Erfolge.

Die „Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre", der „Verband Lichtscher Chöre" und der Männerchor „Gutenberg" veranstalten unter Förderung des Rates der Stadt Leipzig am Sonntag, den 8. Sept. 1929, nachmittags 17 Uhr, ein großes volkstümliches Massen-Chorkonzert mit Orchester, das gleichzeitig den Abschluß einer Werbewoche des Deutschen Arbeiter-Sängerbundes, Gau Leipzig, bildet. Die Veranstaltung soll zu billigstem Einheitspreis auf dem Ausstellungsgelände, Halle 7 (die über 20 000 Personen faßt) stattfinden. Zur Aufführung gelangen Chorwerke mit Orchester und Massenchöre, darunter die Uraufführung eines Massenchores mit Orchester „An die Freiheit" von Wilhelm Weismann. — Die Lichtschen Chöre führen unter Barnet Licht die „Ruinen von Athen" von Ludwig van Beethoven auf. Dann folgen unter Herbert Dietze Männerchöre und gemischte Massenchöre. Den Schluß bildet die „Walpurgisnacht" von Mendelssohn-Bartholdy, gesungen von den Didamschen Chören unter Otto Didam. Das Leipziger Sinfonie-Orchester und erste Solisten sind verpflichtet worden.

In der Bachstadt Eisenach wurde unter der Leitung des Landeskirchenmusikwarts Mauersberger zum 200jährigen Jubiläum die Matthäuspassion ungekürzt aufgeführt und am Bachdenkmal ein großer Kranz niedergelegt.

In der Georgenkirche zu Eisenach fand unter Leitung von E. Mirsch-Riccius ein eindrucksvolles Bach-Konzert des Tabarzer Bachchors statt, wobei die Kantaten 177, 179 und 180 und das 4. Brandenburgische Konzert zur Aufführung gelangten.

Der schaffende Künstler

Alexander Tscherepnin hat Hugo v. Hofmannsthals Schauspiel „Die Hochzeit der Sobeide" als Oper vertont.

Erwin Dressel, der Komponist der Oper „Armer Kolumbus", hat ein neues Opernwerk „Marienlegende", Text von Arthur Zweininger, vollendet.

Drei Gesänge für hohe Stimmen mit Streichorchester nach Dichtungen von H. v. Hofmannsthal, komponiert von Jul. Haas, erleben in Basel und Bern ihre Rundfunk-Uraufführung.

Neue Niemanniana, 2. T. in Ur- und Erstaufführungen, brachten im vergangenen Winter weiter (vgl. S. 364) die Pianistinnen Anita Burkhardt-Dresden (Wasserspiele, Balladen, Tonbilder), Ella Kerndl-Wien (Balladen, Rigaudon aus der Suite op. 87), Irma Thümmel-Halle (Stücke aus dem Orchideengarten), I. Philipp-Meisterklasse am Pariser Conservatoire (Toccata op. 78, Puvana op. 108, Colibri aus op. 92).

Robert Heger, dessen letzte Komposition eine Sinfonie war, die in diesem Jahr auch mit großem Erfolg in Wien aufgeführt worden ist, arbeitet gegenwärtig an einer Oper, deren Textbuch er selbst gedichtet hat. Den Inhalt bildet ein Stoff aus dem Sagengebiet Homers, dem Heger eine moderne Umdeutung gegeben hat. Im Mittelpunkt steht eine Königsgestalt; die hohe Verpflichtung des Königstums dem Volk gegenüber ist die leitende Idee der gedankenreichen Dichtung. Die Kompsition ist nahezu vollendet.

Die C-dur-Klaviersonate op. 1 von Brahms wurde von Willem Kes, angeblich auf persönliche Anregungen Brahms' hin, für Orchester instrumentiert. — Mußte das sein?

Alois Haba hat eine Viertelton-Oper „Die Mutter" nach eigenem Libretto aus dem mährischen Bauernleben beendet. (Vielleicht um die „Volkstümlichkeit" der Vierteltonmusik zu demonstrieren?!)

Deutsche Musik im Ausland

Die Mailänder Scala lud die Berliner Staatsoper zu einem Austausch-Gastspiel ein. — Fritz Busch dirigierte zwei Konzerte in der Scala. Das Programm enthielt die dritte Sinfonie und das Doppelkonzert für Violine und Violoncello mit Orchester von Brahms, die „Egmont"-Ouvertüre von Beethoven, die Harold-Sinfonie von Berlioz, die Böcklin-Suite von Reger, die Rugby-Sinfonie von Honegger und die nachgelassene Othello-Ballettmusik von Verdi.

Die Oper in Moskau beabsichtigt im Laufe der kommenden Spielzeit den „Fidelio" unter Leitung von Otto Klemperer aufzuführen. Weiterhin stehen an deutschen Werken auf dem Spielplan Hindemiths „Neues vom Tage" und Brands „Maschinist Hopkins".

Verschiedenes

Die Städtische Singschule in Augsburg (Leitung: Albert Greiner) veranstaltete ihren dies-

jährigen Junggesang am 1. und 2. Juli unter Mitwirkung von 43 Chorklassen mit ca. 1700 Sängern.

Die Stadt Bayreuth überreichte Siegfried Wagner eine Tannhäuser-Spende für den Festspielfonds in Höhe von 6000 Mark.

Das verloren geglaubte, seit 1921 verschwundene, musikalisch wertvolle Streichquintett op. 1 von Dvorak wurde im Archiv des Prager Staatskonservatoriums aufgefunden.

Robert Hernried hielt auf Einladung der Schlesischen Funkstunde in Breslau einen Vortrag über „Rhythmische Erziehung". Gleichzeitig veranstaltete der Breslauer Sender ein Kompositionskonzert mit Werken von Rob. Hernried unter Mitwirkung des Komponisten. Auch die Rundfunksender zu Berlin, Dresden, Köln, München und Oslo brachten in letzter Zeit Konzerte mit Werken von Hernried.

Das Mozarthaus in Prag, die „Bertramka", wo Mozart den „Don Juan" beendete, befindet sich in Einsturzgefahr. Die Mozartgemeinde (Prag XVI, Mozartgasse 169) wendet sich mit der Bitte um geldliche Unterstützung an die Öffentlichkeit.

Eine Großnichte Franz Schuberts, Marie Kolowrat, ist in Not. Es handelt sich um die Tochter einer Tochter von Franz Schuberts Bruder Ferdinand, der seinerzeit Schuldirektor, Hofkapellmeister und Professor der Kirchenmusik war. Die Unterstützung durch die Gemeinde Wien reicht nicht aus. Frau Kolowrat hat auch eine Schubertreliquie zu verkaufen. Adresse: Wien, 17. Bezirk, Blumengasse 52, 1. Stock, Tür 10.

Der von Siegfried Ochs gegründete Philharmonische Chor in Berlin hat sich unter Vorsitz des Rechtsanwalts Dr. Curt Sluzewski neu konstituiert. Der Chor hat Otto Klemperer einstimmig zu seinem Dirigenten gewählt. Klemperer hat das Amt angenommen.

Nach den erfolgreichen Versuchen des Fern-Dirigierens beabsichtigt der Erfinder Dr. Erich Fischer zur Eröffnung der nächsten Völkerbundssitzung am 1. September ein „europäisches Konzert" zu veranstalten, wobei die mitwirkenden Musiker in Berlin, London, Paris und Mailand spielen. Das Sekretariat des Völkerbundes hat seine Unterstützung zugesagt. Der Dirigent wird sich in Zürich befinden. Soweit als möglich wird dieses Konzert auch auf die europäischen Sender gegeben. An ihm ist also tatsächlich ganz Europa entweder durch Mitwirkung oder als Zuhörer beteiligt.

In der soeben stattgehabten Handschriftenversteigerung des Kunsthauses Karl Ernst Henrici zu Berlin wurde ein 18 Seiten umfassendes eigenhändiges Manuskript einer Messe Franz Schuberts um Mk. 600.—, ein Brief Haydns an seine Geliebte Luise Polzelli um Mk. 300.—, ein Brief Jos. Brahms' um Mk. 70.— und zwei Briefe Richard Wagners um Mk. 140.— und Mk. 175.— versteigert.

Die Versteigerung der Musikbibliothek Wolffheim in Berlin erzielte rund 300 000 Mark.

Karl Hermann Pillneys „Divertimento für Klavier und Kammerorchester op. 2" wurde nach äußerst erfolgreichen Darstellungen in Köln unter H. Abendroth und Düsseldorf unter H. Weisbach von einer Reihe weiterer Städte zur Aufführung angenommen.

Die von Berlin nach Darmstadt übergesiedelte Gesangspädagogin Maria Franke hatte bei einem Konzert ihrer dortigen konzertreifen Schüler und Schülerinnen einen sehr bemerkenswerten Erfolg.

Die „Société de chant sacré" in Genf veranstaltete eine Jubiläumsaufführung der Matthäuspassion bei freiem Eintritt. Dieses großzügige Geschenk, dessen Unkosten von über 8000 Fr. durch Sammlungen gedeckt wurden, ist hoch anzuerkennen.

Walther Hensel hat soeben ein neues Liederbuch geschaffen, das unter dem Titel „Strampedemi" eine Sammlung ausschließlich wertvoller Lieder für die deutsche Jugend, darunter vieler echter Landsknechts- und Geusenlieder bringt und den weit verbreiteten Pseudo-Landsknechtsliedern und ähnlichem Kitsch hoffentlich bald ein Ende bereiten wird.

In der Frage des Urheberschutzes hat der Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter gemeinsam mit dem Verband konzertierender Künstler eine Eingabe an das Reichsjustizministerium gemacht, mit welcher ein Gesetzentwurf in Vorlage gebracht wurde, der die Leistungen der ausübenden Künstler in einer ähnlichen Weise schützen will, wie dies gegenüber den schaffenden Künstlern im Urheberschutzgesetz bereits geschehen ist. Es wird dabei die Forderung gestellt, daß auch dem reproduzierenden Künstler ein gewisser Schutz des Urheberrechtes an seinen Leistungen gewährt werden müsse, insbesondere gegen unberechtigte Wiederholungen durch technische Reproduktionen und auch gegenüber der gewerbsmäßigen Verbreitung durch Radio usw.

Eine erste Symphonie-Ausstellung wird aus Paris gemeldet. Dort hatte die Hochschule für Musik „Ecole normale" mit dem „Conservatoire nationale" zu einer Symphonieausstellung eingeladen, die von zahlreichen Dirigenten besucht war. Die Ausstellung bot eine große Reihe von gedruckten und ungedruckten Partituren von Milhaud, Strawinsky, Honnegger, Prokofjieff u. a. In getrennten Räumen war Gelegenheit geboten, an dort zur Verfügung stehenden Instrumenten und durch ausgezeichnete Partiturspieler sich die aufliegenden Partituren vorspielen zu lassen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Briefach 55. — Aufsätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutſchland und Öſterreich: Guſtav Boſſe, Regensburg

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / SEPTEMBER 1929 HEFT 9

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—, die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Deutſche Bank, Fil. Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Die gepanzerte Nachtigall, oder: Wir wollen dennoch singen. Von Otto Maag (Basel, Verlag der Nationalzeitung). (Eine Aufsatz- und Kritikensammlung.)

S. 177. Schüler-Vorträge: Schülerdarbietungen haben immer etwas Rührendes. Mehr oder minder tapfer kommen die zur Prozedur Erkorenen aufs Podium, während der am meisten „geprüfte" Lehrer Blut schwitzt, und ähnlich wie in jedem Examen trägt oft die angeborene Frechheit über Fleiß und Können den Sieg davon. Nun gehört ja zu künstlerischen Produktionen unbedingt etwas, was der Frechheit verwandt ist, die Fähigkeit und Lust zur Selbstdarstellung und ein Verhältnis zu der vielköpfigen Bestie Publikum, das nichts mit Angst zu tun haben darf. Diese Möglichkeiten oder Schwierigkeiten sozusagen im „Puppenzustand" zu sehen, hat seinen Reiz.

Die Violine ist ein nicht ungefährliches Instrument, und es gibt auf ihr offenbar gewisse Lagen, wo die reinen Töne einfach Glückssache sind. Violinunterricht zu geben, gehört jedenfalls zur entsagungsvollsten und aufreibendsten Berufsarbeit. Es gibt sicher kein Instrument, auf dem man so nervenzermürbend falsch spielen kann wie auf der Violine, und selbst auf dem Cello ist merkwürdigerweise Falschspielen nicht so ergreifend, trotzdem dazu viel mehr Platz vorgesehen ist. Der Klavierlehrer ist bei gleicher Schülerzahl sicher noch von den Zinsen lebender Nervengroßkapitalist, wenn der Violinlehrer schon am Bettelstab geht. Überhaupt sollte hier die Honorarabstufung differenzierter sein. Zu Beginn des Unterrichts müßte das höchste Honorar gezahlt werden — mit einem Extrazusatz für Talentlosigkeit —, um sich nach Maßgabe der Fortschritte und des Sichtbarwerdens eventueller Begabung zu vermindern.

Aus: Hans von Wolzogen, „Musik und Theater" (Gustav Bosse, Regensburg):

Dabei ist jedoch nicht zu übersehen, daß innerhalb des Kunstwerkes moralische Elemente wirklich sind, da ja das Kunstwerk doch ein „Bild der Welt", also auch ihrer moralischen Seite sein soll. Solche Elemente schlagen natürlich verwandte Saiten in der Seele des Kunstgenießenden an. Und dies nicht allein. Wer schafft uns denn die großen Tragödien der Weltdichtung? Ist es nicht eine große Individualität von hohem moralischen Eigenwerte? Könnte es eine andere sein, die solche Werke zu schaffen vermöchte? Die Tragödie entspringt nicht nur einem gewaltigen Leiden des künstlerischen Individuums. Wer nur sein eigenes Leiden ausweint, ist bestenfalls ein guter Lyriker, wird aber im Sentimentalen stecken bleiben, wenn er nicht gar frivol genug ist, sich selbst darüber lustig zu machen. Im großen Künstler wird das Leiden zum Mit-Leiden; im Lichte des eigenen erkennt er das Leiden der Welt, und aus diesem Mitleiden erblüht die tragische Kunst. Durch dieses Mitleiden, das nun das ganze Kunstwerk durchtränkt und seinen Erlebern sich mitteilt, hängt allerdings die Tragödie mit der Sittlichkeit zusammen. Wenn in einem modernen Roman die Lust am Tragischen als Schadenfreude erklärt wird, so fühlen wir wohl selber, daß das gerade Gegenteil davon unserer Empfindung entspricht. Das schöpferische Seelenelement der Tragödie ist ein moralisches, ist die „Grundlage der Moral", also wiederum metaphysisch. Die Komödie, nebenbei bemerkt, hängt dagegen durch das Lachen mit der Erkenntnis zusammen. Erst aus der Erkenntnis kommt auch sie zur „Moral der Geschichte", weshalb sie viel eher ins Moralisieren gerät und darüber den freien Humor einbüßt.

Preisausschreiben und Ehrungen.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein, die Internationale Gesellschaft für neue Musik und der Reichsverband Deutscher Tonkünstler geben bekannt, daß sie auf Grund des von der diesjährigen Hauptversammlung des ADMV. gefaßten Beschlusses eine gemeinsame Einreichungsstelle bei der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer, Berlin W. 8, Wilhelmstr. 57/58, eingerichtet haben. Werke, die für die nächstjährigen Veranstaltungen der drei Vereine in Betracht kommen sollen, müssen bis spätestens 15. September unter obiger Anschrift mit dem Beifügen „für den ADMV." eingereicht werden. Die eingereichten Werke werden den Musikausschüssen des ADMV. und der IGnM. vorgelegt und die gutbeurteilten dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler namhaft gemacht, falls nicht eine besondere Verfügung des Einreichers etwas Anderes bestimmt. Die Werke müssen Namen und Anschrift des Einreichers tragen und es muß ihnen Rückporto beiliegen. Ausländische Einreicher wollen sich hierfür der Antwortscheine (coupon-reponse international) bedienen. Von Komponisten, die bei den drei Vereinen noch unbekannt sind, möge ein kurzer Lebenslauf beigefügt werden.

In Betracht kommen Werke aller Art, also Opern, Orchester- und Chorwerke, Kammermusik und Werke für Orgel.

Sonntag, den 15. September ds. Js., findet in Meeder b. Coburg die Weihe einer Gedenktafel für den dort 1749 geborenen hervorragenden Musikgelehrten Johann Nikolaus Forkel statt, der 1778—1818 als Universitätsmusikdirektor in Göt-

AUSSCHREIBEN!

Die Stelle des Direktors der hiesigen Musikhochschule nebst Konservatorium

ist sobald als möglich neu zu besetzen. Die Besetzung soll auf Privatdienstvertrag mit Kündigungsrecht beiderseits zum Ablauf des ersten Jahres erfolgen.

Bewerber müssen neben gründlicher musikakademischer Vorbildung, gründliche theoretische Kenntnisse und praktische Erfahrungen nachweisen; auch ist hervorragende allgemeinpädagogische und musikpädagogische Veranlagung, sowie die Befähigung zum Dirigieren von Orchester und Vokalkonzerten Voraussetzung.

Besonderer Wert wird auf pianistische Fähigkeiten gelegt.

Bewerbungen sind alsbald, spätestens zum 15. September 1929, mit Lebenslauf und Nachweisen, sowie Angabe der Gehaltsansprüche bei dem Unterzeichneten einzureichen.

Mainz, den 1. August 1929.

DER OBERBÜRGERMEISTER

tingen wirkte. Zu dieſer Feier wird auch der Rektor der Univerſität Göttingen, der Muſikhiſtoriker Prof. Dr. Ludwig erſcheinen.

In Schwarzenbach in Oberfranken, dem Geburtsort des Heidelberger GMD Geheimrat D. Philipp Wolfrum, wird jetzt eine von der Gemeinde geſtiftete Erinnerungstafel enthüllt. Auch am Heidelberger Wohnhaus Wolfrums ſoll durch die Stadt Heidelberg eine Gedenktafel angebracht werden.

Im Internationalen Wettbewerb der Geſellſchaft zur Förderung der Tonkunſt in Amſterdam hat eine Kantate „Weinleſe" für Tenor-Solo, gemiſchten Chor und Orcheſter nach einem Text von Wolf Graf Kalkreuth in der Kompoſition von Rudolf Mengelberg den erſten Preis erhalten.

Im Preisausſchreiben des Sozialiſtiſchen Kulturbundes wurde durch die Preisrichter Dr. A. Einſtein, Prof. Dr. Georg Schünemann, Prof. Paul Hindemith, Herm. Scherchen und Prof. Walter Gmeindl die Symphonie „Hammerwerk" von Hermann Wunſch mit dem 1. Preis (Mk. 1500.—) ausgezeichnet.

Im Franz Schubert-Preisausſchreiben des Muſikverlages Gebr. Hug & Co., Zürich, fiel je ein 1. Preis auf Karl Kämpf-M.-Gladbach, F. Zeilinger-Oberhambach (je Mk. 1000), ein 3. Preis auf Ludwig Heß-Berlin (Mk. 600), ein 4. Preis auf Joſef Reiter-Schloß Riedegg, N.-Öſt. (Mk. 500), ein 5. Preis auf Georg Göttcher-Jena (Mk. 400) und ein 6. Preis auf Kurt Richter-Dresden (Mk. 300.—).

Verlagsnachrichten.

Kurt v. Wolfurts Orcheſterwerk „Variationen und Charakterſtücke über ein Thema von Mozart" erſcheint demnächſt im Verlag Ernſt Eulenburg in Leipzig. Wolfurts ſo viel geſpielte „Tripelfuge" für Orcheſter gelangt auch kommende Saiſon wiederum in mindeſtens einem Dutzend Städte (darunter im Leipziger Gewandhaus unter Bruno Walter) zur Aufführung.

Der Muſikverlag Ernſt Bisping, Münſter i. W., feierte am 1. Auguſt ſein fünfzigjähriges Beſtehen. Der rührige Verlag hat ſich durch Herausgabe praktiſcher und theoretiſcher Unterrichtswerke beſondere Verdienſte um die muſikaliſche Pädagogik erworben. Seit einigen Jahren iſt dem Muſikalienverlag eine Muſikbücherei angegliedert, die in geſchmackvoller Ausſtattung wertvolle Veröffentlichungen bietet.

Von Paul Graener, der zu den erfolgreichſten und bekannteſten Komponiſten der Gegenwart zählt, erſcheinen im Verlag Ernſt Eulenburg, Leipzig, zwei größere Männerchöre: „Die Geſellenwoche", Variationen über ein altes Volkslied, und eine „Deutſche Kantate". Ferner zwei Volkslied-Bearbeitungen „Wenn alle Brünnlein fließen" und „So wünſch ich ihr eine gute Nacht". Es ſind dies die erſten Chorwerke von Graener und werden dieſe daher beſonderem Intereſſe bei allen Dirigenten begegnen.

*

Berichtigung: Im Aufſatz von Dr. Heuß: „Das Leipziger Bachfeſt" II. ſind einige unliebſame Druckfehler überſehen worden. Es muß heißen: S. 535 letzter Abſatz 1. Zeile A. Buſch, S. 536 Zeile 32 Pachelbel, Zeile 47 Frieda Dierolf.

Zeitschriften-Schau

Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 56. Jahrgang, Heft 28/29.

Dr. Kurt London: „Mechanische Filmmusik". „Freilich, bei Anerkennung all des Guten, was die mechanische Filmmusik ohne Zweifel bieten kann und wird — bei Ausschaltung der sich daraus ergebenden sozialen Fragen, drängt sich dem kulturempfindenden Menschen doch ein banger Gedanke auf: Die ständig wachsende Ablösung des Menschen durch die Maschine. Es scheint ein technisches Zeitalter heraufzudämmern, in dem alles vollkommen, zu vollkommen sein wird. In dem aber der schon heute spöttisch belächelte Begriff der Seele in die Kulturgeschichte eingehen, statt dessen eine allgemeine Normung und Typisierung um sich greifen wird, die schließlich das gesamte Leben zu einem ausgezeichnet funktionierenden — Mechanismus formen kann. Auf die Entwicklung der modernen Musik hinzuweisen, liegt in diesem Zusammenhang nahe."

Das deutsche Volkslied, Wien, 31. Jahrgang, Heft 6.

Dr. Karl Spieß beleuchtet die Symbolik des Volksliedes in einem sehr lesenswerten Aufsatz „Das Zahlenlied" und weist darauf hin, daß sich im Zahlenliede die Reste eines sehr alten Weltbildes erhalten haben.

Der Auftakt, Prag, 9. Jahrgang, Heft 7/8.

Der Inhalt ist den Problemen „Rundfunk — Tonfilm — Filmmusik" gewidmet mit Beiträgen von Latzko, Baresel, Wiener, Preußner, Blum, Warschauer und Bernhard. „Man mag also bereits bezweifeln, ob der Rundfunk überhaupt innerhalb seines Abonnentensystems der Entwicklung der Kunst dienen kann und soll. Auf jeden Fall tut er das nicht, wenn er durch seine jetzt üblichen Kompositionsaufträge die Musikentwicklung in eine bestimmte Richtung drängt."

Deutsche Militärmusiker-Zeitung, Berlin.

Diese vorzüglich geleitete Zeitschrift zeichnet sich durch reichhaltiges, über den Rahmen des eigentlichen Inhaltes hinausgehendes Material von ausgesprochen musikkulturellem Charakter aus. Aufsätze über stärkere Pflege der Hausmusik, über die nordische Bewegung, treffliche Beobachtungen in der Rubrik „Streiflichter" zeigen die Militärmusiker-Zeitung im Vordergrunde des Kulturkampfes um die Erhaltung der deutschen Musik.

Deutsche Tonkünstlerzeitung, Berlin, 27. Jahrg., Heft 12.

Das vorliegende Heft unternimmt die Aufgabe, den Lesern einen Einblick in das Problem der mechanischen Musik zu gewähren. Es schreiben: Dr. Walter Jacob über „Mechanische Musik", Ingenieur Ludwig Rosenthaler über „Grundfragen der elektr. Musikübertragung", Dr. Alfr. Morgenroth über „Musizierende Elektrizität", Paul Bernhard über „Mechanik und Organik" („Kunst beginnt erst da, wo die Maschine überwunden ist. Musik bedarf — trotz mancher Meinung und Reaktionsweise unserer Epoche — wörtlich und symbolisch des menschlichen Atems oder sie stirbt"), Kurt Lüthge behandelt das Thema „Sprechmaschine und Pädagogik".

„Die Stimme" (Berlin), 23. Jahrg., Heft 9.

„Die akustischen Grundlagen der Stimmbildung" von Jörgen Forchhammer. — „Beiträge zur mittelalterlichen Stimmkunst" von Dr. H. Biehle. — „Gedanken zum Musikunterricht an höheren Schulen" von Studienrat Dr. Robert Jeuckens, Düsseldorf. „Weniger Wissen um die Kunst, mehr Praxis!" Verf. fordert das „Eigenrecht des Einzelfaches und des einzelnen Kunstwerkes" durch Methoden, die in fortschreitender Schwierigkeit allen Eigenheiten der musikalischen Aufgaben gerecht werden.

„Halbmonatsschrift für Schulmusikpflege" (Dortmund), 24. Jahrg., Heft 6.

„Hemmnisse" von Lütjen. Der Verf. verlangt Erhöhung der Stundenzahl für Schulmusikunterricht. — „Die Klanggeheimnisse des Orchesters" von Dr. Wilh. Heinitz, Hamburg.

„La Revue Musicale", Paris, 10. Jahrg., Nr. 7.

„Die letzten Jahre Lullys" von Henry Prunières. — „Das Musikleben zur Zeit der Romantik" von Claude Laforêt. — „Unveröffentlichte Briefe von G. Verdi an Camille du Locle" (1868 bis 1874). Verdi plaudert über Aufführungseindrücke seiner Opern „Aida" und „Don Carlos".

Pult und Taktstock, Wien, 6. Jahrgang, Heft 3.

Hans F. Redlich: „Zur historischen Entwicklung des Instrumentationsprinzips". — Egon Wellesz: „Erik Satie". — Max Butting: „Utopien".

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, Köln, 30. Jahrgang, Heft 25/26.

Dr. Herm. Haas, Prag: „Vom Snobismus in der Kunst". „Der kulturelle Niedergang in den Nachkriegsjahren ließ auch die Erkenntnis reifen, daß es zum geistigen Debacle jener Jahre gar nicht gekommen wäre, wenn die wahre Menschlichkeit in den Herzen der Menschen tief genug eingewurzelt gewesen wäre, jene wahre Menschlichkeit, wie sie uns in den Werken der Kunst am reinsten entgegentritt."



Joseph Haas

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / SEPTEMBER 1929 HEFT 9

Joſeph Haas.

Von Karl Laux, Mannheim.

Jemand hat Joſeph Haas einen Joſeph II. genannt. Verſteht ſich, einen zweiten Joſeph Haydn. Dieſe Aſſoziation, geweckt durch die Gleichheit des Vornamens, durch die Gleichheit der Initialen, gefördert durch mancherlei offenſichtliche Ähnlichkeiten, erweiſt ſich bei näherer Unterſuchung als zwingend. Der Vergleich mit dem der Hiſtorie Angehörenden ergibt eine helle Belichtung der lebenden Geſtalt.

I.

Wie Joſeph Haydn zwiſchen zwei Stilen vermittelte, wie er, auf den Schultern ſeiner Vorgänger ſtehend, den großen Umſchwung der Inſtrumentalmuſik in das neue Strombett der Klaſſik leitete (nicht ihr Schöpfer, ſondern ihr erſter Vollender), ſo iſt auch Joſeph Haas die Rolle eines Vermittlers zwiſchen der Kunſt der Romantik und der aufſtrebenden „Neuen Muſik“ zugefallen.

Geboren 1879 (im ſchwäbiſch-bayeriſchen Maihingen) iſt er als Lernender und Werdender umgeben vom Aufblühen der muſikaliſchen „Moderne“, die ſich in der Neuromantik, im Impreſſionismus repräſentiert. Eine ſeltſame Fügung will, daß nicht Ludwig Thuille, ſondern Max Reger ſein Lehrer wird. Damit iſt er vor der Vergangenheit gerettet. Damit iſt er für das Zukünftige gewonnen.

Er ſteht zunächſt im Banne ſeines Lehrers, wächſt bald zur Eigenart aus und rankt ſich an dem, was an Reger in die neue Zeit weiſt, hinauf, gewinnt den Anſchluß an dieſe Zeit, ohne ſich, ohne die Vergangenheit aufzugeben, und ſteht heute als ein Meiſter der Zeit da.

Er iſt geſchätzt von den Anhängern der alten, er iſt geliebt von den Jüngern der neuen Muſik. Der Profeſſor des Stuttgarter Konſervatoriums, der Profeſſor der Münchener Akademie, der Direktor der Kirchenmuſikabteilung ſieht viele Schüler zu ſeinen Füßen. Seit 1921 iſt Haas Muſikausſchußmitglied des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins, Juror der Internationalen Geſellſchaft für neue Muſik, Mitbegründer und ſtändiger Mitleiter der Kammermuſikveranſtaltungen zu Donaueſchingen und Baden-Baden.

Fast die gesamte Produktion der Jungen geht durch seine Hände. Sie wissen, daß sie an ihm einen klugen und weisen Richter, einen verständnisvollen Freund haben.

Haas glaubt an die Vergangenheit. Er traut aber auch der Zukunft. „Das Endziel der Entwicklung ist kein Phantom", hat er einmal geschrieben. „Es ist die Vollendung der Stilwende, die eine künftige Musikepoche einleiten wird. Mag dieses Endziel nahe sein oder noch in weiter Ferne, liegen: der Glaube an seine Bedeutsamkeit ist unerschütterlich, die Hoffnung auf seine Wertbeständigkeit untrügerisch.

Er ist, so könnte man sagen, nicht Revolutionär aus Spekulation, sondern Evolutionär aus Konsequenz. So wie Joseph Haydn seinem Lieblingskomponisten Phil. Em. Bach vieles verdankt und auf der anderen Seite von dem jüngeren Mozart nicht unbeeinflußt blieb — es geschah dieses zu einer Zeit, da Haydn schon „original" war, so daß, wie Ernst Bücken in seiner „Musik des Rokokos und der Klassik" schreibt, „eine Verarbeitung höherer Art der von Mozart ausgehenden Einwirkungen statthaben konnte" — so hat auch dieser Joseph II. Vergangenheit und Gegenwart in sich verschmolzen. (Man könnte, vorsichtig abschätzend, vorläufig ansetzend, Max Reger und Paul Hindemith als deren Vertreter bezeichnen.) Die große Revolution traf im Haasschen Schaffen Ansätze und Keime. Er brauchte nicht abseits zu stehen. Er konnte Ja sagen, ohne zum Verräter an sich zu werden. Auch er verbindet dank seiner „Originalität" das Überkommene und das Neue zu einer „geistigen Einheit".

II.

Überblickt man die Entwicklung der beiden Komponisten, so stößt man auf eine merkwürdige Parallelität. Bei beiden läßt sich eine zweifache Wandlung feststellen. Beider Schaffen ist in drei Perioden zu zerlegen.

1.

Haydns erste Werke — ich halte mich in diesen Darlegungen an die lichtvollen, geistreichen Ausführungen Ernst Bückens in dem oben erwähnten Werk — tragen bereits ein eigenes Gesicht. Bücken setzt diese Periode bis zum Jahre 1770 fest. Während ihres Verlaufes zeigt sich schon deutlich — Bücken stellt dies im Anschluß an die grundlegenden Untersuchungen Sandbergers fest — das „Urphänomen" Haydnscher Kompositionstechnik: die motivische Arbeit. Sie hat galanten Charakter. Aber sie ist schon durchflutet von innerer Wärme, sie hat schon einen spezifisch österreichischen Heimatklang (Bücken nennt als Beispiel das Menuett der Symphonie Nr. 5, durch das ein bäuerlicher Tanz österreichischer Dorfmusik stampft); sie ist oft durchbrochen „teils durch verhaltene tenuto-Stellen, teils durch jäh aufwühlende Züge eines Sturms und Dranges", sie kennt „ein Lustigsein ohne das Salz des ihm zutiefst innewohnenden Ernstes" nicht.

Suite und Divertimento geben die Formen dieser Epoche ab.

Von Phil. Em. Bach übernimmt Haydn das Pathos, das Expressivo, aber immer wahrt er die leichtere stammesartliche Eigennote, immer hört man den heimischen Akzent. —

Auch bei Joseph Haas ist eine solche erste Periode festzustellen, die den jungen Komponisten schon in eigener Gestalt hervortreten läßt. Man kann diese Periode in den Werken 1—50 sehen. Das, was in ihnen das spezifisch Haasische ausmacht, was namentlich in den ersten 20 Werken, die noch sehr unter dem Einfluß des Lehrers Max Reger geschrieben sind, immer wieder zur Selbständigkeit drängt, das ist der Versuch,

durch motiviſche Auflockerung des Notenbildes von der Schwermut der barocken Regerſchen Muſik wegzukommen, ſein Pathos abzuſtreifen. Auch bei Joſeph Haas kann die motiviſche Arbeit als das „Urphänomen" ſeiner Kompoſitionstechnik gelten.

Im Stil trifft er ſich mit dem Haydnſchen Ausgangspunkt: was bei Haydn galant iſt, iſt hier, ein Jahrhundert ſpäter, leicht, ſpar am, einfach. Haas' Muſik hat die Nietzſcheſchen „leichten Füße", aber auch bei ihm iſt der Unterton der inneren Wärme da. Und vor allem, auch bei ihm fehlt nicht der heimiſche Akzent. Es iſt bei ihm, dem Schwaben, die Landſchaft Mörikes, es iſt die geiſtige Landſchaft Schwinds, Jean Pauls, Adalbert Stifters, die ſich ausbreitet. Aber auch E. Th. A. Hoffmanns bleiches Geſpenſtergeſicht ſchaut über die Grenze. Treffend hat Walter Niemann den Poeten dieſer Kompoſitionen einen „Spitzweg der Muſik" genannt.

Es ſind Klavierwerke, es iſt Kammermuſik, die dieſe Welt bilden. Die Klavierwerke tragen ihren Charakter ſchon in ihrem Titel. Sie heißen: „Wichtelmännchen", „Geſpenſter", „Hausmärchen", „Eulenſpiegeleien". In der Kammermuſik ſpielen, genau wie bei Haydn, — nur iſt es bei dem Lebenden ein Zurückgreifen voll Bewußtſein — die Formen der Suite und des Divertimento eine große Rolle. Da iſt das Divertimento op. 22, das Divertimento op. 32, das Kammertrio op. 38, die Bagatellen für Oboe und Klavier, die Grotesken für Cello und Klavier, die Hornſonate, das „Sommermärchen" für Cello allein (ſpäter wurde ihm eine kontrapunktiſch meiſterhaft geſetzte Klavierſtimme beigefügt), die Grillenſuite für Violine und Klavier und ſchließlich die Krönung: das Streichquartett A-dur, op. 50.

Auch Orcheſterwerke ſind hierher zu rechnen, die „Heitere Serenade", „Variationen über ein altdeutſches Volkslied" und die viel ſpäter entſtandene „Variationenſuite über ein altes Rokokothema", das op. 64 des Meiſters, das in den geiſtigen Bezirk dieſer Werke gehört.

Es iſt der Bezirk einer glücklichen, einer überſonnten Welt. Sie iſt geſchaffen von einem Herrgottsmuſikanten, der eine ſprudelnde Quelle iſt. Aber die Quelle hat eine köſtliche Faſſung, das große, das außergewöhnliche Können, das dieſen Muſiker, den Schüler eines der größten Könner der Muſikgeſchichte, in gleicher Weiſe auszeichnet.

Hier liegen auch die Anſatzſtellen zur „Neuen Muſik". Spielfreudigkeit, Gleichſtellung der Bläſer mit den Streichern, Anwendung der vorklaſſiſchen Formen — Suite, Fuge, Kanon, Basso ostinato — Durchſichtigkeit des Satzes; das ſind die Forderungen von heute, die der Komponiſt Haas von geſtern ſchon erfüllte.

Die Liebhabermuſik, um die wir uns heute mühen, die Gebrauchsmuſik, die allenthalben als Parole ausgegeben wird (ich darf auf meinen Bericht über die „Deutſche Kammermuſik Baden-Baden" in dieſem Heft verweiſen), hier liegt ſie in den Notenſchränken. Die Klavierhefte, die Kammermuſik, das Divertimento op. 22: das alles iſt Laienmuſik, iſt Jugendbewegungsmuſik (man denke an die Wortbedeutung von Divertimento, Unterhaltung, Gemütserheiterung). Haas iſt mit dieſen Werken ein neuer Muſiker im wahrſten Sinn des Wortes. Sein ſpäteres Schaffen knüpft daran an, führt die Linie vom Individuellen weiter zur Gemeinſchaft.

2.

Zuvor aber erlebt Haas, wie der Namenspatron, ſeine *romantiſche Kriſe*.

Joſeph Haydns mittlere Schaffenszeit von 1770—1790 kündigt ſich im Adagio des 34. Quartetts an. Hier „bricht jenes Dämoniſche mit elementarer Wucht hervor,

das auch ihn in die seelischen Wirrnisse des Sturmes und Dranges hineinreißt" (Bücken). Auch das kantable Adagio des 38. Quartetts, dessen „Formgehäuse das romantische Überquellen des Gesangs der ersten Violine kaum zu fassen vermag", ist Zeuge. In den russischen Quartetten des Jahres 1781 gibt sich die romantische Erregung in plötzlichen Einschiebungen gehaltener und verhaltener Partien in die schnellen Ecksätze kund. In den Symphonien bedeutet diese romantische Krise eine Erweiterung der Sprachgewalt, die nun „vom modischen Konversationston bis zum Stöhnen des von seinem Dämon Besessenen reicht". Auf dem Gebiet der Klaviermusik entstand in der Gärungszeit von 1772 die hochpathetische Sonate in c-moll, ein Werk, das aus der „gewaltigsten seelischen Spannung" heraus entstanden ist. Es sei in Paranthese darauf hingewiesen, wie sehr dieses Bild Haydns von dem überkommenen „populär" gewordenen abweicht.)

Auch für Haas bedeutet der Einbruch des Romantischen eine Bereicherung, eine Erweiterung. Die Werke 51—59 bezeugen es. Ein Erlebnis hatte die neue Bewegung ausgelöst. Der Krieg nahm dem Komponisten seinen treuesten Freund und Helfer, den begabten, mutigen Wunderhorn-Verleger L u d w i g S c h i t t l e r. Mit den „Elegien" für Klavier „Alte unnennbare Tage", op. 42, schrieb sich Haas den Schmerz von der Seele. Es wurde eine neue Sprache daraus. Schwerer und zugleich farbiger, geballter und zugleich zerfließender.

Auch bei Haas birgt eine Klaviersonate, die große Auseinandersetzung. Seine a-moll-Sonate, op. 46, seine „Revolutionssonate", wie er sie nennt, wechselt von fahlen zu schillernden, von pompösen zu zärtlichen Lichtern. Sie hat ein anderes Pathos als das Regersche. Aber sie ist pathetisch, trotz der Debussyschen Irrlichter, von denen sie nicht frei ist. Aber indem Haas es niederschreibt, befreit er sich davon. In den folgenden Klavierheften, den „Deutschen Reigen und Romanzen", den „Schwänken und Idyllen", Klavierstücken in Suitenform, die an die Schumannschen „Davidsbündler" denken lassen, ist das Romantische schon nicht mehr Selbstzweck, sondern nur noch Ausdruckskraft.

Sie drängt ihn auch dazu, das, was ein anderer in Worten gesagt hat, in Tönen auszudrücken. Der Wunderborn des Liedes bricht in ihm auf. Die „Flaischlen-Lieder", die „Lieder des Glücks", die „Heimlichen Lieder der Nacht", der Liederkreis „Frühling", alle diese Lieder, die in Konzertsälen, die zu Hause gesungen werden, sind durchrauscht vom Gefühlsstrom romantischen Erlebens. Daß sie nicht im Stimmungsmäßigen aufgehen, dafür sorgt das „Urphänomen", das sich stets durchsetzt. Motivische Bindungen der Klavierstimme, charakteristische Figuren der Begleitung geben den einzelnen Liedern äußere Architektonik, innere Geschlossenheit.

Eine „Poetisierung des Lebens" stellen diese Lieder dar, wie sie als Erster Novalis versucht hat, „keine literarische Schönfärberei oder Verkennung des Wirklichen, sondern eine wesenhafte Durchdringung und Durchglutung mit Geist — und Seelensubstanz", so definiert R i c h a r d B e n z jenen Begriff.

Haas schreitet auf diesem Weg konsequent weiter. Er führt ihn zur Programmmusik, der er mit der symphonischen Suite für Orchester und eine hohe Singstimme „Tag und Nacht" huldigt, um die neugewordene Ausdruckskraft an einem großen Vorwurf zu erproben. Die gegensätzlichen Stimmungen der vier Sätze geben ihm Gelegenheit dazu. Es entsteht ein farbiges, blühendes, inniges, schwärmerisches, aller verlogenen Sentimentalität jedoch fernstehendes Werk, ein Stück edelster romantischer Natur-

philosophie, ausgehend von den Tälern der Heimat, emporschwingend zum Sternenflug metaphysischer Weite.

Es ist das Werk, das am zwiespältigsten von allen Haasschen Werken aufgenommen wurde. In ihm drückt sich, weil es die höchste Steigerung eines neuen Stiles bedeutet, die Krise am deutlichsten aus. Es ist eine Episode, etwa wie im Schaffen Regers, die „Böcklin-Suite". Es ist opus 58. Mit opus 60 ist die Krise überwunden.

3.

Eine neue Welt taucht auf, die Welt einer religiösen Gemeinschaft.

Hatte die Haassche instrumentale Kammermusik ein Miteinandermusizieren ohne geistiges Verbundensein zur Voraussetzung, so schreibt er nun Werke, die, nicht wie die Romantischen das seelische Erleben des Individuums, das Erleben einer Gemeinschaft angehen. Auch damit trifft er mit dem Zug seiner Zeit zusammen. Religiöse Musik war von je Gemeinschaftsmusik, und so wendet sich Haas nun der religiösen Komposition zu.

Er wandelt sich zugleich auch in seinem Stil. Aus der romantischen Farbgebung wird eine gotische Linienführung. Die Polyphonie der Motette und des Madrigals werden in großzügiger Weise erneuert. Sie wird oft primitiv-herb und gemahnt an das mittelalterliche Organum. Das gregorianische Melos dringt befruchtend ein. (In den eben im Druck befindlichen „Liedern der Sehnsucht" ist es in originaler, besonders reizvoller Weise verwendet.)

Auch dem Geist nach ist diese neue Welt mittelalterlich. Und insofern die späte Romantik ein neues Mittelalter ersehnte, ist sie die Konsequenz von Haas' romantischem Durchgang. Der süddeutsche Passionsgeist Grünewalds und die mystische Fröhlichkeit der nordischen Begine Mechtild von Magdeburg wird lebendig in der „Deutschen Singmesse" und der „Deutschen Vesper", Chorwerken, die heute schon trotz ihrer Schwierigkeiten populär geworden sind, in den Liederheften, „Gesänge an Gott" und „Christuslieder", und schließlich in den beiden „Kirchensonaten" für Violine und Orgel.

Diese Werke sind nicht kirchlich im strengen Sinn. Sie sind das religiöse Bekenntnis eines Menschen, eine Confessio jenseits der Konfession. Katholiken und Protestanten werden von ihnen berührt. Das macht ihre „spirituelle Freudigkeit" (Alfred Einstein). Auch darin berührt sich Haas mit Haydn, dessen letzte Schaffenszeit die Londoner Symphonien, Streichquartette, die sechs großen Messen von 1796—1802 und die beiden großen Oratorien umfaßt. Haydn sagt von seiner religiösen Musik, zu der auch die „Schöpfung" zu rechnen ist: „Wenn ich an Gott denke, ist mein Herz so voll Freude, daß mir die Noten wie von der Spule laufen. Da mir Gott ein fröhlich Herz gegeben hat, so wird er's mir schon verzeihen, wenn ich ihm auch fröhlich diene." Das könnte Haas — und damit sei die Parallele zu Ende geführt — von sich gesagt haben. Denn es ist, trotz aller wahrhaft erschütternden Stellen in diesen Werken, ein fröhliches Gottesbekenntnis, das der Komponist ablegt.

Es wirft seinen Schein noch auf die weltlich-heitere Frömmigkeit der „Kanonischen Motetten", die aus dem Gedankenkreis der Jugendbewegung heraus entstanden sind, auf den fröhlichen Lebenslauf der „Lieder vom Leben", der sich unter den Augen Gottes abwickelt.

Welche Werke uns die Meisterschaft Josephs II. noch bescheren wird, wissen wir nicht. Zunächst sind wir in Erwartung seiner großen „Schöpfung", des Oratoriums

„Die Bergpredigt", das eine Zusammenfassung der letzten Arbeiten, des Vokal-Instrumental- und Liedwerkes geben soll.

III.

Das Bild von Joseph Haas wäre nicht abgerundet, hätten wir nicht seiner großen Männerchorwerke gedacht, in denen Haas eine staunenswerte polyphone Freiheit und Selbständigkeit der Stimmen selbst auf so engem Raume erzielt: die „Tanzliedsuite", das „Morgenlied", „Steh auf, Nordwind", das „Freiheitslied" für Männerchor und Baritonsolo. Er dringt damit tief hinein in das Volk. Auch das soeben erschienene Männerchorbuch des deutschen Arbeitersängerbundes verzeichnet mehrere Haas-Chöre.

Seiner volkstümlichen „Marienlieder" und „Franziskuslieder" muß gedacht werden, die bei aller Einfachheit höchstes Niveau innehalten, seiner Kinderlieder, seiner Klavierhefte für die Jugend, der älteren und der neuen, die die denkbar beste Einführung der Jugend in den Stil der neuen Musik darstellen.

Seiner Orgelmusik muß gedacht werden, wenn sie in seinem Schaffen auch weit zurückliegt. Haas ist mit einem halben Dutzend größerer Orgelwerke der einzige bedeutende Orgelkomponist seit Reger.

Und schließlich sei noch seiner entzückenden Musik zu dem Weihnachtsmärchen „Die Bergkönigin" gedacht, die sich leider des Textes wegen nicht durchsetzen kann. Es bleibt zu hoffen, daß die Musik, aus der der Komponist glücklicherweise ein Klavierheft „Märchentänze" zusammengestellt hat, in irgendeiner Form einmal „gerettet" wird. Haas hat damit dramatischen Sinn verraten. Vielleicht wird auch die Bühne einmal mit Forderungen an ihn herantreten.

Wir wissen es nicht. Die Gesetze des Genius sind uns verborgen. Wir wissen — dieses kommt andeutungsweise wohl auch in diesem Aufsatz zum Ausdruck —, daß er seiner Zeit Eindrücke und Anregungen verdankt. Wir wissen aber auch, daß die künstlerische Individualität ihre eigene Gesetzlichkeit hat, die ohne weiteres nicht zugänglich ist. Und wir wissen um die „mystische Formel des schöpferischen Geistes" (Bücken), die sich in der Frage Friedrich Hebbels ausdrückt: „Was ist Leben? Du stehst im Kreise, bist durch den Kreis beschlossen, wie könnte der Kreis wieder, sei es als Bild oder Begriff, in dir sein? Das Ganze vom Teil umfaßt werden, in ihm aufgehen?"

Wir kennen das Geheimnis nicht. Zunächst bleibt der Versuch, das Werk in einer „Ordnung" zu sehen. Es ist eine Konstruktion, es ist zugleich aber auch ein Bekenntnis. Denn vom Wesen eines Schaffenden können wir, wie Friedrich Gundolf es einmal feinsinnig formuliert hat, nicht mehr erfahren, „als unsere eigene Erlebnisfähigkeit. d. h. zuletzt Liebesfähigkeit hergibt".

Drei Gedichte aus dem Bruckner-Zyklus „Non confundar".

Von Otto Jungmair, Linz.

Zu Bruckners Geburtstag am 4. September.

LANDSCHAFT.

Schwer schwillt die Frucht im reifenden Gelände,
Durch das du kommst auf stillen Wiesenwegen,
Vom Kornfeld strömt dir süßer Duft entgegen
Und Ähr um Ähre küßt dir fromm die Hände.

Soweit hinaus ins Land die Blicke schweifen,
Klingt Lerchenjubel über allen Feldern
Und fern enteilt weit hinter Obstbaumwäldern
Hinaus ins Land ein Zug mit müdem Pfeifen.

Dort drängt die Welt mit gierigen Gebärden,
— Es haftet neidverwirrt ihr Geltungswille —
Hier führt der schlichte Weg dich in die Stille,
Um wieder rein und wieder Kind zu werden.

Wer so in frommer Einfalt neu geboren,
Den grüßt das Heiligtum mit offnen Toren,
Es schließt ihm tönend sein Geheimnis auf
Und trägt ihn himmelwärts auf seligen Flügeln. —

*

Schon grüßt dich hinter waldumrauschten Hügeln
Verheißungsvoll der beiden Türme Knauf!

AN DER GROSSEN ORGEL.

Hoch thront er auf der stolzen Stiftsempore
— Ein Priesterkönig schlicht im Bauernkleide —
Mit hundert Stimmen singt von Freud und Leide
Die königliche Tönerin am Chore!

Mit hundert Stimmen kündet sie der Menge,
Was er erlebt im keuschen Künstlertraume,
Als riefe sie aus fernem Weltenraume
Lichtkräfte Gottes in die Erdenenge.

Die Orgel wird Altar, vor dem er betet,
Es singt und klingt in ihm ein höherer Wille,
Erlösend führt sein Klang zu heiliger Stille
Das bange Herz, das sich zu ihm gerettet.

Und selbst durchglüht von seinen Melodien
Liegt auch — in Andachtsschauern tief versunken —
Wie vor dem Licht der Höhen sehnsuchtstrunken,
Des Meisters Seele schluchzend auf den Knien.

BERUFUNG.

Lichtvolle Klänge, die vom Siege singen,
Hört bang der Zagende, der mutlos steht,
Wie Gottes Stimme hört er's mächtig klingen
Und flieht aus Herzenskleinmut zum Gebet.

Scheu hält er inne vor den Altarstufen —
Da wird ihm dröhnend seine Sendung kund:
„Ich bin der Herr, dein Gott, der dich gerufen,
Vergrabe nicht dein anvertrautes Pfund!“

Und bang zurück klingt sein befangnes Fragen:
„Was willst du, Herr, das ich erfüllen soll?“ —
„Steh auf, geh in die Stadt hin ohne Zagen
Und bring der Welt mein Wort, der Gnaden voll!“

Sein Herz erglüht! Von tausend quellenden Trieben
Aus Gottes Schoß strömt ihm die Werdekraft,
Geborgen tief im Glauben und im Lieben
Wird ihm der Mut, der in ihm bauend schafft.

Mit Feuerzungen trägt er allerorten
Den heiligen Klang nun hin durchs Weltgewühl —
Gott selbst ist leuchtend in ihm Klang geworden
Und gläubig hält er seinem Tönen still!

Volksmusikschulen.

Von Wilhelm Twittenhoff, Berlin.

Die Beurteilung, die die „musikalische Erneuerungsbewegung aus dem Geiste der Jugend“ oder, kurz genannt, „die musikalische Jugendbewegung“ von Seiten der Fachmusikerschaft in den letzten Jahren erfuhr, hat sich wesentlich gewandelt. Konnte man es noch vor wenigen Jahren erleben, daß auf größeren Kongressen nur mit etwas überheblichem Lächeln von jener Jugend gesprochen wurde, die „mit Volksliedern zur Zupfgeige das deutsche Musikleben zu retten gedachte“, so rechnet man heute mit dieser Jugend als einem etwas wichtigeren Faktor, — eine Wandlung in der Beurteilung der jüngeren Generation, die sich ja auch auf anderen Gebieten deutlich feststellen läßt. Wie erklärt sich diese Tatsache, wenn man bedenkt, wieviele aus dem großen Stamm der Jugendbewegung herrührende Reformbewegungen spurlos im Sande verlaufen sind? Die Gründe dafür liegen klar zutage. Neben dem Weitblick und der Arbeitsfreudigkeit einiger Menschen, der Führer, ist das Gedeihen jeder Bewegung natürlich in erster Linie davon abhängig, inwieweit es gelingt, ihre Ideen über den ursprünglich eng begrenzten Kreis hinaus im Volke lebendig zu machen und zu erhalten. Uns will es scheinen, als wenn der musikalischen Jugendbewegung dieses in den letzten Jahren in erheblich höherem Maße gelungen sei, als manchen anderen Reformbewegungen. Überall, in Kirche, in Schule, ja sogar im Gesangvereinswesen regen sich neue Kräfte, oft zusammenprallend mit andern Meinungen, die schicksalhaft einer versinkenden Generation anzugehören scheinen. Aber auch in den engeren Fachorganisationen, in den Kreisen der Musikerzieher, der praktischen Musiker und der Musikwissenschaftler begegnet man bei lebendigen Menschen immer weniger jener erhabenen Geste, mit der sie noch gestern von der Jugendbewegung sprachen. Es ist, als wenn die rasende Entwicklung der technischen Übertragungs- und Reproduktionsmöglichkeiten der Musik einerseits, der harte

Existenzkampf der Musiker und Musiklehrer andererseits auch dem Weltfremdesten zu beweisen scheinen, daß unser Musikleben in einer Krisis steht, zu deren Überwindung wirklich alle verfügbaren Kräfte einzusetzen sind, — mögen sie auch ursprünglich noch so gesonderten Interessen dienen. Insbesondere der Begriff „Musikerziehung" hat langsam wieder einen neuen Sinn bekommen. Diese neue Sinngebung entspringt einer grundsätzlich anderen Bewertung des „Dilettanten", als der von der Romantik übernommenen. Das Übermaß an sicherlich konzertreifen Künstlern, das immer mehr abnehmende Interesse des „Publikums" an solistischen und virtuosen Darbietungen sind nur die Symptome einer zwangsläufigen Entwicklung, wie sie vom 19. Jahrhundert noch in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinüberragt. Selbst die Gegner der musikalischen Jugendbewegung werden zugeben müssen, daß ihr zum mindesten das Verdienst gebührt, diese Fragen des öffentlichen Musiklebens wenn auch nicht völlig neu aufgeworfen, so aber doch mit unerbittlicher Zielbewußtheit in den Vordergrund gestellt zu haben. Es sind diese Lebensfragen des deutschen Musiklebens bald auch dem entferntest wohnenden Privatmusiklehrer geläufig, und wir brauchen deshalb hier nicht weiter darauf einzugehen. Weniger unterrichtet wird der Außenstehende nun von den Wegen sein, auf denen sich die musikalische Jugendbewegung Wirkungsmöglichkeiten auf breitere Volksschichten zu verschaffen sucht. Als bekannt vorausgesetzt seien hier die nächstliegendsten und bisher erfolgreich beschrittenen Wege der Ideenverbreitung durch Zeitschriften, Bücher und andere Verlagsveröffentlichungen, bekannt wird auch sein, in wie enger Verbindung die staatlicherseits angebahnte Neuregelung des Schul- und Privatmusikunterrichtes mit den Zielen der Jugendbewegung steht.

Es erhebt sich nun die Frage: Wie versucht die Jugendbewegung die jüngere Generation zu tätiger Anteilnahme an der Musik zu gewinnen? Soweit die Jugend nicht durch Singen und Musizieren in den Bünden von selbst auf die musikalische Jugendbewegung stößt, sobald sie darüber hinaus vor allen Dingen gründlichere Unterweisung, sei es auf einem Instrument oder in allgemeinen musiktheoretischen Fragen, suchte, befand sie sich in einer recht schwierigen Lage. Dem üblichen Konservatoriumsunterricht war sie oft aus persönlichen Erfahrungen wenig zugetan. Die völlige Minderbeachtung der Dilettantenausbildung gegenüber der des Berufsmusikers machte sie mit Recht oft mißtrauisch; oft sogar fanden an den Musiklehranstalten die von der Jugend geschätzten Instrumente, wenn überhaupt, so doch nur eine recht stiefmütterliche Behandlung; das Singen, von der Jugendbewegung in den Mittelpunkt jeder wirklichen Musikpflege gestellt, war zudem auf ein Minimum eingeschränkt, — Sologesangsunterricht oder aber Opernklassen waren weit von dem Ideal entfernt, das sich als gemeinsame Musizierform in der Jugend herausgeschält hatte. Fanden ihre Wünsche oder Ideen zum Überfluß oft nur ein mitleidiges Lächeln, so war von vornherein die Freude am Unterricht erloschen. So ist es eine durchaus naturnotwendige Entwicklung gewesen, die zur Bildung von sogenannten „Volksmusikschulen" geführt hat. Hierbei wäre zu erwähnen, daß der Begriff „V o l k s musikschulen" leicht irreführend sein kann. Zwar wollen sie vielleicht mehr als andere Institute Musikschulen fürs V o l k sein, aber in der Unterstreichung dieses sozialethischen Momentes kommen doch andere wesentliche Merkmale nicht genügend zum Ausdruck. Welches sind diese Merkmale?

Es ist nicht nur das eigene Erleben der Jugendbewegung als G e m e i n s c h a f t s bewegung gewesen, welches dazu geführt hat, das Singen als Grundlage und Mittelpunkt jedes gemeinsamen Musizierens herauszustellen. Wenn auch ohne ein bewußtes Wollen

das Singen als einfachste musikalische Betätigung den größten Raum im Gemeinschaftsleben dieser Jugend einnahm, so mußte doch in dem Moment, da es sich um eine musikalische „Erneuerungsbewegung" handelt, eine umfassendere Begründung für diese Bevorzugung des Singens gefunden werden als das mehr oder weniger unkontrollierbare eigene Erleben. So kam es, daß die mittelalterliche Musikpflege mit ihrer festen Verwurzelung im Vokalen das Ideal der Jugend wurde. Ihre Gebrauchsliteratur mußte sie ja zunächst ohnehin aus der Vorbachschen Zeit nehmen, da die späteren Jahrhunderte nur wenig entsprechenden Stoff boten. Diese Rückwärtsschau in das Mittelalter hat der Jugend sehr viel Kritik eingebracht. Der Weg der letzten Jahre und die bewußte Verbindung mit der zeitgenössischen Musik ließen viele Vorwürfe dieser Art in sich selbst zusammenfallen. Aber eins hat sich nicht geändert: das Singen ist weiterhin Mittelpunkt der Arbeit geblieben. Und keiner würde wohl im Ernst irgendeine andere musikalische Betätigung als Grundlage wahrer und allgemeiner Musikpflege zu bezeichnen wagen. Daß der Männerchor für weite Kreise unseres Volkes die einzig mögliche Art des Musizierens geworden ist, beweist nur diese Selbstverständlichkeit. — So ist es nicht gut anders denkbar, als daß sich Volksmusikschulen durchaus und in erster Linie auf das Singen aufbauen. Damit wäre ihr wichtigstes Merkmal gegeben, — ein Vergleich mit den landläufigen Konservatorien in dieser Hinsicht erübrigt sich von selbst.

Nun würde es aber eine unverzeihliche Einseitigkeit sein, dem Singen alle anderen musikalischen Betätigungsmöglichkeiten zu opfern. Nicht nur der seltene Fall eines völligen Stimmangels würde das Musizieren auf einem Instrument rechtfertigen, — es scheint jedem halbwegs musikalischen Menschen auch dieser Spieltrieb angeboren zu sein. Es fragt sich nun: welcher Art müssen die Instrumente sein, damit sich ihre Pflege organisch in den Geist der Volksmusikschule einfügt. Dem Willen einer Gemeinschaftsbewegung entsprungen, ist es natürlich, daß die Volksmusikschule solche Instrumente bevorzugt, die dem gemeinsamen Musizieren in erster Linie dienen könnten. So scheidet das Klavier zunächst aus. Dagegen lassen sich fast alle anderen, im heutigen Orchester gebräuchlichen Instrumente leicht mit dem Singechor in Verbindung bringen. Bedenkt man, welch hohen Prozentsatz die Klavierschüler an Konservatorien ausmachen, so ist es offenbar ein völlig anderes Bild, das die Zusammensetzung der Instrumentalschüler in einer Volksmusikschule bietet. Die Streichinstrumente wiegen vor. Daneben ist aber die Pflege des Lautenspiels, da es ja den Bedürfnissen der Jugendbewegung im allgemeinen am meisten entgegenkommt, der der Streichinstrumente zahlenmäßig fast gleich, wenn nicht zeitweise sogar überlegen. Langsam beginnt auch das fast entschwundene Interesse an den Holzblasinstrumenten zu wachsen, — kommen sie doch den Bedürfnissen einer Volksmusikpflege eigentlich eher entgegen als die ein ernstes und sehr langwieriges Studium voraussetzenden Streichinstrumente. Insbesondere die einige Jahrhunderte verschollen gewesene Blockflöte erlebt in diesem Rahmen ihre Renaissance. Eifrig wird natürlich das gemeinsame Musizieren von Singechor und Instrumenten gepflegt. Ist dieses Zusammenmusizieren doch auch das eigentliche Ziel, welches Art und Charakter des Einzel-Instrumentalunterrichtes bestimmt.

Hiermit kommen wir zu dem dritten Punkt, der uns bei der Betrachtung des Wesens einer Volksmusikschule angeht: Welcher Art sind die musikerzieherischen Methoden? In der landläufigen musikerzieherischen Arbeit bestehen zumeist klaffende Gegensätze zwischen dem Unterricht, den man dem angehenden Berufsmusiker oder dem „bloßen Dilettanten" zuteil werden läßt. Das bezieht sich nicht nur auf die Gründlichkeit, mit

der das technische Rüstzeug übermittelt wird, auch die elementaren theoretischen Grundlagen der Musik hält man lediglich für den Berufsmusiker für lehrenswert. Die Ansprüche, die der Dilettant an seine musikalische Allgemeinbildung stellt, sind ja durchweg auch derartig bescheiden, daß mit dieser Art Musikunterricht nur seinen „Bedürfnissen" entsprochen wird. So bedeutet die Tatsache, daß der Volksmusikschüler zum Besuch des Elementarmusikunterrichtes verpflichtet ist, ein weiteres wesentliches Unterscheidungsmerkmal dieser Art Schulen von den bestehenden sonstigen Musikschulen. Es ist nicht gesagt, daß ein Mensch, der etwa vom Blatt singen kann, dem Willen und Wesen wahrer Musik näherstünde, aber doch wird ihm diese Fähigkeit, die ja oft selbst dem Durchschnittsmusiker abgeht, ein Tor zu ernster Musikpflege öffnen. Zum Glück haben unsere Sänger ja nicht mehr mit verzwickten Mensuralvorschriften und Chiavettenproblemen zu kämpfen. Aber selbst das relativ leicht überschaubare Feld der Elementarmusiklehre ist dem Anfänger oft noch zu verwickelt und unübersichtlich. Die Einführung in dieses Gebiet erfordert vielleicht auch mehr pädagogisches Geschick als der Instrumentalunterricht. — Alle drei Gesichtspunkte nun: Elementarmusiklehre, Singechor und Instrumentalunterricht verbinden sich zu einer Einheit, auf der sich die durch Musik und ihre Pflege gebildete Gemeinschaft aufbauen kann.

Man scheut sich allgemach, das Wort „Gemeinschaft" in den Mund zu nehmen, aber man kann es nicht vermeiden, sobald man von der Jugendbewegung und ihrem tieferen Sinn sprechen will. Daß das tätige Singen und Musizieren ein Weg zur Gemeinschaft sein kann, hat ja nicht zum ersten Male die Jugendbewegung bewiesen. Aus der allgemeinen Musikgeschichte lassen sich genügend Beispiele anführen. Aber daß die Jugend dieses Ziel zu einer Zeit in den Mittelpunkt ihres Wollens gestellt hat, da soziale und kulturelle Entwicklung der Gemeinschaftsbildung scheinbar unüberwindliche Hemmungen entgegenhalten, bleibt eine der interessantesten soziologischen Erscheinungen der Nachkriegszeit. Jugendlicher Überschwang hat der Bewegung nicht immer zum Besten gedient, so hat vor allem die radikale Ablehnung der romantischen Musikepoche viele Musikliebhaber, Gelehrte und Ungelehrte vor den Kopf gestoßen. Aber es ist von der Jugend durchaus folgerichtig gedacht, — mit derselben Folgerichtigkeit, mit der sie zur Bildung und weiteren Ausgestaltung der Volksmusikschulen geschritten ist. Die Zeit wird zu beweisen haben, ob diese Schulen Gemeinschaftszellen und Musikpflegestätten zu gleicher Zeit und in gleichem Ausmaße sein können. Anfänge und Erfahrungen geben ihren Gründern bisher recht.

Einige Daten*) mögen das Vorstehende ergänzen. Eigentliche Volksmusikschulen bestehen z. Zt. in Hamburg (gegr. 1923), Berlin (1925), Magdeburg (1925), Neukölln (1926), Bremen (1927) und in Berlin außerdem die Jugendmusikschule der staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik (1923). Daneben gibt es aber in Augsburg (Städt. Singschule, 1905),**) Stuttgart (Konservatorium für Musik, 1918), Karlsruhe (Singschule am badischen Konservatorium, 1923), Basel (Volkssingschule, 1923) und Dortmund (Jugendmusikschule am städt. Konservatorium) eine Anzahl — wie man sieht — bereits eher erfolgter Gründungen, deren Grundlage und Ziele in durchaus engster Verbindung

*) S. auch Fritz Jöde, Musikschulen für Jugend und Volk, Fritz Jöde, Musikdienst am Volk, beides Verlag Kallmeyer, und die Verwaltungsberichte der Volksmusikschule Berlin, beziehbar durch die Geschäftsstelle, Berlin-Zehlendorf, Burggrafenstr. 10.

**) Städtische Singschulen, die meist schon seit einer Reihe von Jahren mit Erfolg arbeiten, gibt es allein in Bayern noch in Aschaffenburg, Kaufbeuren, Kempten, Kolbermoor, Landsberg, Landshut, Lindau, München Regensburg, Rosenheim, Tirschenreuth, Würzburg (Schriftltg.).

mit denen der eigentlichen Volksmuſikſchulen ſtehen. — Dem Verwaltungsbericht der Berliner Schule entnehmen wir die folgenden intereſſanten Angaben: Der Schülerſtand vom 1. April 1928 betrug insgeſamt 265. Davon nahmen n u r an Kurſen und Chören 91 teil, die übrigen 174 lernten an Inſtrumenten nebenher:

Geige	60	Laute	55
Holzbläſer	18	Cello	12

29 hatten noch Einzelſtimmbildungsunterricht.

Der Lehrkörper ſetzt ſich aus 16 Kräften zuſammen. Die Berufsverhältniſſe der Schülerſchaft erhellt folgende Tabelle:

Kaufmänniſche Angeſtellte	94	Jugendpfleger und Fürſorger	52
Lehrer	19	Akademiker	11
Ehefrauen	6	Beamte	4
Handarbeiter	52	Schüler und Lehrlinge	25
Studierende	14	Hausangeſtellte	7
Ohne Beruf	5		

Männlichen Geſchlechts 102, weibl. 163, insgeſamt 265.
Altersdurchſchnitt 22/24 Jahre.

Das Leipziger Bachfeſt.

Rückblick und Ausblick.

Von Alfred Heuß.
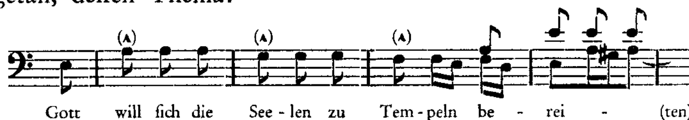
II.

Die Erforſchung des geiſtigen Weſens der großen Meiſter der Tonkunſt liegt noch vollſtändig im Argen, man kann auch ſagen, in den Windeln. Denn was bis dahin an ſicheren Ergebniſſen zutage gefördert wurde, iſt kaum der Rede wert und zwar deshalb, weil man erſtens gar nicht wirklich von innen heraus getrieben wurde, es überhaupt zu tun — wofür die Gründe ſehr zahlreich ſind —, zweitens aber eine Grundlage, die wirklich zu geſicherten Ergebniſſen führt, erſt zu ſchaffen wäre. Daß dieſe nur in einer beſonderen Art der Erforſchung der Werke der Meiſter beſtehen kann, liegt auf der Hand. Denn abgeſehen davon, daß von vielen großen Muſikern ſo gut wie nichts außer ihren Werken vorhanden iſt, das uns einen wirklichen Einblick in ihr geiſtiges Weſen verſchaffte, ſchweigen ſie ſich über Fragen der inneren Weltanſchauung aus, wären auch gar nicht wirklich imſtande, es ihrer Bedeutung entſprechend zu tun. Wir haben hier nur Bach ins Auge zu faſſen, ſtellen denn auch unmittelbar eine Frage. Wie dachte ſich Bach Gott? „Vermeſſene Frage", höre ich da von einer Seite; „ſo etwas frägt man überhaupt nicht, das fühlt man!" Ich aber rufe zurück: Schwächliches Dilettantengerede von Leuten, die in der Kunſt nur unverbindlichſte „Erbauung" ſuchen und vom innerſten Weſen eines großen Meiſters auch nicht eine Ahnung haben, auch keine haben wollen, ſich dagegen in unklarſten Gefühlserſchütterungen wohl befinden: Die allerklarſten Vorſtellungen vom Weſen Gottes hat Bach — für ſeine Perſon — gehabt, wie hätte er denn als Meiſter, der jede Note vor ſich und ſeinem geiſtigen Richter verantworten muß, Gott fortwährend, wie wir uns ganz ſchlicht ausdrücken wollen, „komponieren" können? Vielleicht trägt die Erzählung meines Erlebniſſes dazu bei, um überhaupt in den Bereich derartiger Frageſtellungen hineinzuführen.

Es ſind über zwanzig Jahre her. Ich hatte mich mit Liſzt Graner Meſſe beſchäftigt, eine Arbeit über ſie geſchrieben und einen Vortrag darüber gehalten. Das Studium hatte ergeben, daß Liſzt Gott mit reinen, ruhenden Dreiklängen zur Darſtellung gebracht habe: Das erzählte ich

dem mir befreundeten Liſztianer Frederic Horace Clark, dem eigenartigen, tiefgründigen Klavierphiloſophen — das Unſterbliche ſeiner Lehre dürfte Willy Renner, der Frankfurter Pianiſt, uns endlich zu Ehren bringen —, in der Annahme, ihm über ſeinen Meiſter Liſzt etwas Beſonderes und ihm Willkommenes zu ſagen. Ich ſehe noch jetzt Clark, wie er — wir waren in der Eiſenbahn — von ſeinem Sitz aufſprang und heftig rief: Das iſt falſch! Gott iſt nicht Ruhe, ſondern Bewegung! — Ich war damals in meinem Bachſtudium noch lange nicht ſo weit, um ihm ſagen zu können, daß gerade bei Bach dieſe weit tiefere Anſchauung zutreffe, ſpäter hätte ich ihm — auf Grund vor allem des Sanctus der Hohen Meſſe — auch noch ſagen können, daß Gott in abſoluter Darſtellung für Bach ſowohl Bewegung wie Ruhe zugleich geweſen ſei.

Das Kapitel „Gott bei Bach" iſt nun ſelbſtredend überaus groß, aber, wie ich ſagen darf, bei aller unerſchöpflichen Mannigfaltigkeit ſehr einheitlich. Das Bachfeſt bot ein höchſt bemerkenswertes Beiſpiel in der Pfingſtkantate: Erſchallet ihr Lieder im zweiten Teil des Eingangschores. Die Worte für den erſten Teil: „Erſchallet ihr Lieder, erklinget, ihr Saiten! O ſeligſte Zeiten!" ſind für jeden Komponiſten eindeutig, jeder wird hier einen feſtlichen Freudenchor ſchreiben, Bach, ſeinem Weſen entſprechend, einen feurigen, elementaren von wuchtiger Kraft in C dur. Die Worte für den Mittelteil heißen nun: Gott will ſich die Seelen zu Tempeln bereiten. Ich ſage nun nicht, verneine es ſogar, daß ein Bach, der innerlichſt mit derartigen Vorwürfen vertraut war, beſonders nachzudenken gehabt hätte, welche Auffaſſung er dieſen Worten zu geben habe, denke aber zunächſt jeder ſelbſtändige Leſer darüber nach, wie er die Worte faſſen würde. Bach hat es mit einem vom Baß aus ſich fugiert aufbauenden Satz getan, deſſen Thema:



eingeführt durch den wuchtigen Kadenz-Quartenſchritt, und die ungeheure Willenskraft, mit der Gott unſere Seelen bereiten will, ohne weiteres verſpüren laſſen kann. Wer weiter gehen will, kann in den Hammerſchlägen auf gleichbleibendem, alſo nachdrücklichem, harten Ton, förmlich einen Tempelbau erſtehen ſehen — man denke hier auch an die anderen, von unten herauf, wie bei einem Bau, erfolgenden Themeneinſätze —, das Urſprüngliche iſt der ungeheure Wille, der das Thema überhaupt heraustreibt, das dann zugleich ein Tempelbau-Thema iſt. Gott iſt hier nicht nur Bewegung, Tätigkeit ſchlechthin, ſondern gewaltigſte Tatkraft, Gott will, Gott ſchafft das Gewollte: mit eigener Hand. Bach legt, ein echter Myſtiker, ſeinen dämoniſchen Willen in die Worte, in Gott hinein: Gott in mir, ich in Gott. Man kommt bei Betrachtung eines derartigen Themas und Satzes gleich zu letzten Fragen: ein innerſter Bach ſteht da ohne weiteres vor uns.

Straube gab den erſten Teil des Chores prachtvoll, mit feſtlicher Kraft, den zweiten aber nicht nur viel bedächtiger im Zeitmaß, ſondern auch faſt weich und elegiſch im Ausdruck, Wucht und Kraft fehlten vollſtändig. Man konnte den Eindruck erhalten — und dies wäre eine gewiſſe Erklärung für den Vortrag —, als ſollte der — bereits gebaute — Tempel zu einer wohnlichen, warmen Stätte eingerichtet werden. Wohin kämen wir aber mit Auslegungen dieſer Art? Denn, auch „abſolut" genommen, zeigen Thematik und Aufbau des Chorteils eine ganz andere Muſik. Es kommt nun bei allem derartigen wirklich nicht darauf an, ob Straube oder ich recht haben, ſondern einzig darauf, was Bach wollte. Darüber gilt es ſich klar zu werden und ich denke, daß es hier Fragen gibt, die alle angehen, die zu Bach wirklich in ein inneres Verhältnis treten wollen, und daß die ſichere Löſung von Fragen dieſer Art ſchließlich wichtiger iſt als andere Bach betreffende; hängt es doch mit ſeinem innerſten Menſchen- und Künſtlertum aufs engſte zuſammen. Iſt uns nun aber dieſer gleichgültig, und gehen wir deshalb an ihm vorbei, wobei ſich auch herausſtellt, daß wir ihn rein künſtleriſch verkennen müſſen, dann wollen wir doch lieber von einer eigentlichen Bachpflege nicht ſprechen und der erſte, der

ſie ablehnte, wäre Bach ſelbſt. War's ihm um etwas anders zu tun als um das Innerſte des Wortes, ſeine geiſtig-ſeeliſche Bedeutung? Blicken wir von hier auf die Werke Bachs und ihn ſelbſt, ſo zeigt ſich klar, daß Entſcheidendes nicht nur zu tun iſt, ſondern daß hiervon überhaupt ſeine eigentliche Bedeutung abhängt. Bach nur als Muſik „genoſſen", etwa das gleiche, wie wenn Rembrandt nur auf ſeine Farben betrachtet würde!

Es gab nun allerlei in den Vokalwerken, das eine Beſprechung wie in obigem Beiſpiel nahelegen müßte, immer, wie geſagt, im Hinblick auf ein tieferes geiſtiges Verſtändnis Bachs. Ich beſinne mich z. B. vergebens, wie es im Bachſchen Sinne zu erklären wäre, daß die Motette „Der Geiſt hilft unſrer Schwachheit" in einem Zeitmaß begonnen wird, daß jeder meinen müßte, es handle ſich um ein Achtel-, nicht ein Sechzehntelthema. Früher wurde dieſer Anfang mit einer Art tokkatenmäßiger Kraft gegeben, ſodaß die treibende Kraft des Geiſtes ohne weiteres zu ſpüren war. Jetzt hört man ein ſanftes, wunderſchön abgetöntes Wehen, etwa: die linden Lüfte ſind erwacht, wie denn der jetzige Straube Klangſchönheit und zwar gedämpfte Klangſchönheit ſehr ſtark in den Vordergrund geſtellt hat. Die Schönheit der Kunſt iſt nun ſicher ein höchſtes Geſetz und bei den heutigen Häßlichkeits-Orgien kann ſeine Betonung ſogar wohltätig berühren, der Charakter darf aber nicht zu kurz kommen, zumal bei einem Bach nicht. Das klangliche Ausgleichungsprinzip, in dem Straube, auf Bach bezogen, heute wohl einzig daſteht, feierte denn auch ſeine Triumphe. Dem Einleitungschor der Matthäuspaſſion, ziemlich leiſe beginnend und dann allmählich zu einem großen, vollgeſättigten und immer ſchönen Forte anſchwellend, kann man ſich kaum ſchöner und in ſeiner Art, phantaſieanregender denken, das letztere inſofern, als es nichts gibt, was die Phantaſie aus ihrer Selbſttätigkeit herausreißen würde. Siegfried Ochs, der in dieſem Chor hinſichtlich dramatiſcher Bewegung zu weit ging, würde den Straube'ſchen Vortrag ganz verworfen haben; ich betone aber, daß gerade dieſer Chor zum Wertvollſten von Straubes Paſſions-Aufführung gehört. Nirgends ein Riß, ſondern voll ausladende Entwicklung in einem Fluß, obgleich gerade dieſer Chor zu dramatiſchen Einſchlägen reichlich Anlaß bieten könnte. Der Fall iſt dies leider nicht bei dem Schlußchor des erſten Teils, der dabei als Choralphantaſie eine gleichmäßige Behandlung ohne weiteres nahelegt. Hier gab es bei den Worten: „Dem Toten er das Leben gab" einen Ruck, Straube unterbricht, die textliche Anregung aufgreifend, den Fluß, ſodaß man förmlich emporgerüttelt wird und ſich gewaltſam anders einſtellen muß. Gerade dieſes Beiſpiel vermag überzeugend darzutun, daß zu einer einheitlichen Auffaſſung Straube doch nicht wirklich gelangt iſt, denn ein Choralchor, zumal ein ſo einheitlicher, mit immer den gleichen Motiven arbeitender, hat auch ein einheitliches, unerſchöpflich dahinfließendes Zeitmaß. Ich glaube beſtimmt, daß ſich in derartigen Fragen volle Einheitlichkeit erzielen läßt, ſo nur einmal darauf hingewieſen wird. Und das iſt nötig, weil ein Straube als Bachdirigent vorbildlich wirkt. Daß ſich dieſer Chor, im Großen wohl das Seligſte, was Bach geſchrieben, noch in überſtrömenderer Wärme geben läßt — teilweiſe wegen der zu wenig hörbaren Oboen —, gehört zu den Fragen mehr perſönlicher Art und ſei deshalb nur nebenbei erwähnt. Hingegen müßten wir uns über das Zeitmaß einer Arie wie: „Ich will dir mein Herze ſchenken", doch klar werden können. Die entzückende, offene, naive G dur-Freudigkeit iſt von keiner Sängerin bei ſo gemächlichem Zeitmaß zu erreichen, wie denn Bachſches G dur bei Straube einen etwas grämlichen Beigeſchmack hat. Die Jünger fragen ihn: „Wo willſt du, daß wir dir bereiten das Oſterlamm, zu eſſen," ſo ſchüchtern und ängſtlich, als fürchteten ſie einen Verweis. Die ganze Szene iſt aber freudig kindliches G dur, ſelbſt Jeſus greift dieſe Tonart auf, geht alſo auf die Jünger ein. Eine Ausdrucksfrage, die zugleich allgemeiner muſikaliſcher Natur iſt, erhebt ſich bei der Arie: „Blute nur." Eine Synkope, die ja einen Teil der folgenden Note an ſich reißt, iſt doch auf alle Fälle betont, und iſt das Synkopenthema aus einem ſo affektvollen Text wie hier entſtanden, ſo dürfte über den Vortrag eines derartigen Themas doch nicht eigentlich geſtritten werden. Sowohl Orcheſter wie Sängerin gaben das ſynkopierte Anfangsmotiv ganz ausgeglichen, mit Vermeidung jeder Betonung, wodurch es unmöglich iſt, hinter den Charakter der Arie zu kommen. In Leipzigs „ausgeglichener" Luft, in der „Synkopen" als eine Art Don-Quichoterien angeſehen werden,

wird derartiges ja überhaupt nicht mehr bemerkt, anderwärts iſt aber das Gefühl dafür glücklicherweiſe noch vorhanden. Eine andere der vielfachen Matthäuspaſſionsfragen ſei auch noch gleich aufgeworfen, das begleitete Rezitativ: „Mein Jeſus ſchweigt". Daß die Achtel kurz, in ſcharfer Spannung, zu ſpielen ſeien, habe ich aus dramatiſchen Gründen naheglegt, ohne damals gewahr zu werden, daß in den Stimmen ſich wirklich Punkte über den Noten finden, an der Kürze und Schärfe der Noten alſo nicht zu zweifeln iſt. S. Ochs kommt in ſeiner neuen Partitur — die übrigens nicht eigentlich nötig geweſen wäre, da die Ausgabe der Bachgeſellſchaft denn doch ſehr gut iſt — ebenfalls hierauf zu ſprechen, fügte auch die in den Stimmen ſich bindende Viola da Gamba-Stimme der Partitur bei, allerdings in Unkenntnis darüber, daß das ganze Stück in ſeiner nunmehrigen Redaktion ſchon in der Bachausgabe als Anhang mitgeteilt iſt. Zugegeben, daß ſich vielleicht über die Gambenſtimme ſtreiten läßt — Straube ignoriert ſie —, über die Punkte, d. h. die Kürze der Achtel läßt ſich nicht ſtreiten; denn ſie ergeben ſich aus der Muſik ſelbſt. Wenn nun aber dieſe Achtel ganz gedehnt, breit geſpielt werden als wäre im Gegenteil ein Dehnungsſtrich über ihnen, ſo geht wirklich der Charakter des Stücks vollſtändig verloren und man ſteht etwas ganz anderem gegenüber als was Bach gemeint hat. Wiederum die linde, „weeche" Leipziger Luft, die keine Härte und Schärfe verträgt? Faſt muß es angenommen werden, denn ein Straube macht ſich doch über derartiges Gedanken. Früher war auch ſeine Geißelung (Erbarm' es Gott) weit ſchärfer und unerbittlicher, jetzt noch ein paar ſcharfe Schläge am Anfang, dann aber werden die römiſchen Soldaten gutmütig und ſtreichen nur ſo dahin. Das iſt ja lieb von ihnen, aber es waren nun doch einmal römiſche Soldaten, und zwar eben auch nach Bachs Anſicht.

Indeſſen, wo kommen wir hin, wenn wir die ganze Paſſion durchgehen wollten, zumal wo auch auf die Schönheit der Straubeſchen Auffaſſung einzugehen wäre. Vor allem der zweite Teil wirkte in den Hauptzügen innerlich überzeugend, es ſteckt, um nur an eines zu erinnern, Fluß in der Art der Verbindung einzelner Stücke, Soliſten und Chor ſtehen nicht vereinzelt da, ein geradezu vorbildlicher Zuſammenhang wird da erreicht. Aber, ein letztes Wort iſt über das Werk noch keineswegs geſprochen, und inſofern ſtand das Konzert mit vier ausgewählten Kantaten (Nr. 172, 20, 25e, 40) doch noch höher.

Die „*Motette*" brachte geſanglich Werke von Leipziger Thomaskantoren, den gewaltigen, aber merkwürdig zahm geſungenen 150. Pſalm von Calviſius, Scheins ungemein liebe und herzliche „Seligpreiſungen", einen ſchwachen Schelle, Kuhnaus tiefgefühltes „Triſtis" und Bachs bereits genannte Motette.

Im *Orcheſterkonzert* riß O. *Buſch* mit dem Vortrag des a-moll-Konzerts ohne weiteres die Aufmerkſamkeit an ſich, nicht zum wenigſten auch deshalb, weil er auch das Orcheſter in beſonderen Schwung verſetzte. Buſch weiß, was Bach'ſches a-moll bedeutet, was nachher in dem a-moll-Tripelkonzert beſtätigt wurde. Anderntags ſpielte er dann noch das große C dur-Solo-Violinwerk und es läßt ſich nur ſagen, dieſer herrliche Künſtler ſteht ſo wunderbar ungebrochen in unſrer zerfetzten Zeit, daß, ſagen wir als höchſtes Lob, ein Bach ſeine hellſte Freude an ihm gehabt hätte. Es war auch von Bedeutung, ihn neben und mit dem Pianiſten R. *Serkin*, dieſen ungemein begabten und fortgeſchrittenen Pianiſten, zu hören. Der Abſtand zeigte ſich beim Vortrag der f-moll-Klavier-Violinſonate klar genug. An ſtarkem, tiefem Gefühl ſteht Serkin Buſch weit nach; wie hat einſt, nebenbei bemerkt, M. Reger den erſten Satz geſpielt! Serkin iſt bereits jüngere, dünnere Generation. Wie er dann aber die Goldberg-Variationen hinſtellte, war — für unſere Zeit — höchſt bewundernswert, denn ſeine Plaſtik, die ſich auf Gefühlsreichtum gründet und einen Richard Buchmayer das gleiche Werk innerlich noch bedeutend lebendiger — auch hinſichtlich der Artikulation — ſpielen ließ, konnte eben der etwas vermiſſen, der dieſes Werk noch von früheren Ausnahmskünſtlern gehört hat. Ein Ausnahmskünſtler iſt aber dieſer Serkin auf jeden Fall! *Lotte Leonard* verhalf alten Liedern, vor allem aber drei Arien des Londoner Bach zu durchgreifenden Siegen; wer's noch nicht wußte, hat's jetzt erfahren: daß dieſer Bach nun einmal ein Genie war. Die undankbarſte Aufgabe unter den Soliſten hatte H. *Münch-Holland* mit der c-moll-Suite für Violoncello allein, es

kam aber zu einer hochachtbaren Leistung. Leichter hatte es J. Grümmer mit der Gambensonate in G dur, ganz offenes Feld sah G. Ramin mit Cembalo-Vorträgen vor sich, ein Sieg auf der ganzen Linie. Daß die aufgefundene Violinsonate, ein köstliches G dur-Werk, keinen würdigeren Geiger für die Uraufführung finden konnte als einen Busch, ergibt sich aus der Namensnennung. Außerdem erklangen in diesen Saalkonzerten — im ganzen drei — als einfachere Werke zwei famose Konzerte von A. Vivaldi — beide als Uraufführung — sowie Telemanns amüsante B dur-Suite aus der Tafelmusik. Das mit Veranstaltungen nur so gespickte Fest verhinderte mich, dem von K. Hoyer gegebenen Orgelkonzert beizuwohnen.

Ein Tag nach dem Fest konnte aber auf diesem Gebiet etwas Besonderes gehört werden, eine fast völlig unveränderte Silbermannsche Orgel, die, 1721 in der St. Georgskirche in dem Pfarrdorf Rötha bei Leipzig eingeweiht und von dem ausgezeichneten Organisten H. Walcha, einem Schüler Straube's, gespielt wurde. Ich mußte zunächst über mich lachen: da lebt man seit Jahrzehnten gar nicht weit von Rötha, ist oft dorthin gewandert, hat aber weder von der Orgel noch vor allem sie selbst gehört; eine Orgel, die ohne Zweifel auch Bach gespielt hat und uns auch deshalb den originalen Klang in aller Reinheit übermittelt, — besser als die beste Museumsorgel —, weil sie in dem betreffenden Kirchenraum hineingebaut ist, eine für damalige Orgelbauer und einem Silbermann zumal wichtige Bedingung. Und wie klingt nun diese Orgel? Nun, doch ganz erheblich anders als was ich bis dahin von Neukonstruktionen alter Orgeln hörte. Einen sehr klaren Klang hat oder hatte auch die neue Hallische Universitätsorgel, die aber unterdessen, und nicht zu ihrem Besten, verändert worden ist, die Röthaer Orgel hat aber einen noch helleren Klang, der bis zur Schärfe geht, ja sogar in einigen Registern zunächst für unser Ohr sogar etwas Schreiendes hat, dazu allerschönste, volle und doch ganz klare Bässe. Was mir vor allem wichtig erscheint, ist Folgendes: Diese alten Orgeln haben gar nichts Mystisches, sie sind in ihrer Klarheit durchaus erdhaft, d. h. eben für unser Empfinden. Die damalige Zeit mag da, wenn es der Fall war, Mystisches von sich aus hineingelegt haben und vielleicht vollzog sich die Entwicklung des Orgelbaus im 19. Jahrhundert gerade auch in dem Sinn, daß, bei Abhandenkommen eingeborner Mystik, diese in die Orgel zu bauen gesucht wurde. Nichts entzückender Erdhaftes als ein Werk wie die Es-dur-Triosonate in diesen hier möglichen kristallklaren Wiedergaben zu hören; der Schlußsatz, das reine Volksfest! Ob aber diese Orgeln die gegebenen Instrumente für die transzendenten Choralbearbeitungen Bachs — es gibt ja auch ganz irdisch bewegte — sind, und gewesen sind, diese Frage ließ der Vortrag einiger einschlägigen Werke offen. Bach steht hierin — die Penhabbel, Buxtehude usw. sind ja weit irdischer gebunden als Bach — eben einzig da, für diese Seite seines Wesens gab es vielleicht auch in seiner Zeit das entsprechende Instrument nicht. So war's ein aufgeweckter und zugleich nachdenklicher Nachmittag, diese Orgelfahrt nach Rötha zum alten Silbermann.

Über den Festgottesdienst und den Vortrag in der Mitgliederversammlung ist bereits in anderem Zusammenhang gesprochen worden. Hervorgehoben sei, daß zum ersten Male die Mitglieder der Neuen Bachgesellschaft von der Stadt und ihrem Oberbürgermeister in den schönen Festräumen des Rathauses empfangen wurden, sowie, daß auch eine wertvolle Ausstellung „die Thomaskantoren“ im städt. geschichtlichen Museum stattfand. Leipzig besitzt wenig Autographen u. dgl. von Bach, erst die jetzige Museumsverwaltung ist darauf bedacht, frühere Fehler, so weit es geht, gut zu machen. So war man auch auf auswärtige Bibliotheken angewiesen, und als kostbarstes Denkmal von Bachs Leipziger Tätigkeit war die autographe Partitur der Matthäuspassion zu sehen. Die Ausstellung, bis in den Beginn des 16. Jahrhunderts zurückreichend, war auf alle Fälle ein höchst verdienstliches Unternehmen.

Von den Gesangssolisten, soweit sie noch nicht genannt sind, sei in erster Linie die Altistin Frieda Diwolf-Frankfurt a. M. hervorgehoben, weiter die Sopranistin Anny Quistorp, und der Bassist F. Löffel-Basel. Von den Künstlern des Gewandhausorchesters waren die Konzertmeister Wollgandt und Münch, sowie der Flötist O. Fischer Inhaber wichtiger Solopartien, und wie viel von dem Begleit-Organisten abhängt, — es war der unentbehrliche M. Fest —, weiß jeder mit der Sache Vertraute.



Heinrich Burkard

Leiter der Städt. Musikdirektion Baden-Baden

(früher Donaueschingen)



Julius Klengel

Geboren am 24. September 1859

Es war ein echtes Jubiläumsfest, man schaut in eine reichbewegte Vergangenheit und blickt in eine erwartungsvolle Zukunft. Denn Bach ist in gewisser Beziehung immer noch Zukunftsmusiker, dessen geistigen Gehalt es erst so wirklich zu erschließen gilt.

Zweckformen der heutigen Musik.

Die Deutsche Kammermusik Baden-Baden 1929.

Von Karl Laux, Mannheim.

I. Die Situation.

Wir leben in einer neuen Zeit. Auch das musikalische Weltbild hat sich verändert. Worin bestand, vor zwanzig Jahren noch, das Musikleben einer Stadt? In ihren Symphoniekonzerten, in ihren Chorkonzerten, in den Solistenabenden. Man ging hin, weil man sich an den Darbietungen anderer erfreuen wollte, auch weil es zum guten Ton gehörte, dabeigewesen zu sein. Man war dabei, körperlich gewiß. Wie weit die seelische Anteilnahme ging, konnte nicht festgestellt werden. Man konnte eine Symphonie gleichgültig über sich ergehen lassen oder man konnte sie innerlich erleben, als Sturm über der Seele, als Kampf mit geistigen Mächten. Aber dies war Sache des Individuums. Das Konzert war eine Angelegenheit mehr oder minder großer Passivität.

Das ist anders geworden. So wie sich die soziologische Schichtung des Publikums veränderte — die arbeitende Masse drängte nach oben, will Anteil an den Kulturgütern — so veränderte sich die innere Struktur. Man sitzt nicht mehr einsam auf dem Klappstuhl seines Abonnements. Man sitzt in einer Reihe mit vielen anderen, man möchte sich zu einer Gemeinschaft zusammenschließen. Mehr noch. Diese Gemeinschaft beschränkt sich nicht mehr auf ein bloßes Hören. Man will selbst musizieren. Die innere Anteilnahme soll damit gewährleistet sein. An die Stelle der Passivität des Individuums tritt die Aktivität der Gemeinschaft.

Es ist ein Neues, aber auch das ist schon da gewesen.

Heinrich Besseler hat in einem Aufsatz „Grundfragen des musikalischen Hörens" (im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925) der umgangsmäßigen Gebrauchsmusik die eigenständige Konzertmusik gegenübergestellt. Diese tritt dem Dasein „in irgend einer Weise als in sich begründet" gegenüber, bei jener liegt der Schwerpunkt „durchaus auf dem aktiven Vollziehen der Musik". Dieses ist „wesentlich geknüpft an ein umgangsmäßiges Verhalten des Daseins, an Gebet, Bekenntnis, Arbeit, Erholung in Tanz und Gemeinschaft, Eingehen in einen mythischen oder magischen Weltzusammenhang: es tritt stets als Schmuck oder Steigerung, als spezifisch ‚musikalische' Ausformung dieses Verhaltens auf".

Solche Gebrauchsmusik — dies ist das Wort, das heute in aller Mund ist — hat es (nach Besseler) immer schon gegeben: beim Tanz, in den Arbeitsgesängen, in den Gesellschaftsliedern, den Bekenntnisliedern, der liturgischen Musik, im Mythischen und Magischen, in der sprachmelodischen Erhöhung des Vortrags beim Märchenerzählen, bei Schlummerliedern und Zaubergesängen.

Die musikalische Jugendbewegung und mit ihr die junge Komponistengeneration will diese Gebrauchsmusik erneuern. Sie wollen nicht mehr das Konzert, das den Hörer vom Alltag befreit, sondern das Musizieren, das den Spieler im Alltag erlöst. Im

Sommer 1927 entſchloß man ſich, gemeinſam zu handeln. Die alljährliche „*Deutſche Kammermuſik Baden-Baden*" ſollte mit der Jahrestagung der Jugendbewegung zuſammenfallen. Man wollte „Förderung der Laienmuſik in jeder Geſtalt".

Im Jahre 1929 ſtanden drei ſolcher *Zweckformen* der heutigen Muſik in Baden-Baden zur Diskuſſion.

II. Muſik für Liebhaber.

Beſſer als Muſik hören iſt Muſik machen. So zu leſen in der Stadthalle in Baden-Baden. Dies war das Motto der ganzen Veranſtaltung. Man will den Liebhabern, den Dilettanten Muſik ſchaffen, die in ihrem Ausführungsbereich liegen. Muſik, die einfach zu ſpielen, Muſik, die einfach zu verſtehen iſt. Es iſt klar, in ſolcher Muſik gibt es kein Verheimlichen, kein Vortäuſchen, keinen Erſatz. Sie muß Einfallsmuſik ſein. Das traf für die meiſten der in Baden-Baden vorgeführten Werke nicht zu. Nur die „Variationen über eine däniſche Volksweiſe" für Schul- und Vereinsorcheſter von *Jörgen Bentzon* trafen die Vorausſetzungen und hatten zugleich muſikaliſches Format. *Alois Pachernegg* in ſeiner „Kleinen Muſik für drei Inſtrumente", *Walter Leigh* in drei Stücken für Liebhaberorcheſter und *Friedrich Wilhelm Lothar* in ſeiner „Muſik für inſtrumentales Zuſammenſpiel" — alle verſuchen ſie in der Bevorzugung kleiner Formen ſich der Einfachheit zu nähern, ohne aber zum Kern vorzuſtoßen. Erſt recht die „Kleine Gemeinſchaftsmuſik" von *Wagner-Régeny* bleibt in der Vereinſamung des Artiſtiſchen ſtehen.

Auch in der Kantate auf Worte von Angelus Sileſius von *Paul Groß*, der zum Liebhaberorcheſter auch noch den Liebhaberchor geſellt, iſt nur die geiſtige Deutung des Dichterwortes in der ſtarken Primitivität eines Choralmotivs gewahrt. Die techniſchen Vorausſetzungen aber ſind zu kompliziert.

Das iſt alles nur Anfang und Verſuch. Was wollen wir eigentlich? *Hindemith* hat ſich mit *Brecht* zuſammengetan, um uns zu belehren. Sie haben das „Fragment" eines „*Lehrſtücks*" verfaßt. Es wurde die Senſation von Baden-Baden.

In der Stadthalle, einem primitiven Raum, ſtand ein Haufen Stühle, da konnte man ſich irgendwo hinſetzen, hing Leinwand irgendwo, ſtand ein Podium irgendwo, ſaß Gerhart Hauptmann irgendwo und niemand hatte einen bevorzugten Platz, man ſaß durcheinander, die Miniſter von Baden, die Komponiſten, Schriftſteller, Wiſſenſchaftler und Journaliſten, unter denen das Ausland diesmal beſonders ſtark vertreten war.

Rechts vom Podium hing ein Flugzeugwrack und ſtieß mit der Spitze in die eine Filmwand. Wir ſollten den Tod und die geiſtige Auferſtehung eines Fliegers erleben. Er erkennt zum Schluß, nach Zwieſprache mit dem Chor und der Menge: daß er ein Niemand iſt, trotz ſeines Ruhmes, er erkennt, daß jeder einzelne Menſch ein Niemand iſt, auf den es nicht ankommt.

Brecht-Hindemith ſind radikale Pädagogen. Sie treiben den Anſchauungsunterricht auf die Spitze. Sie wiſſen, man kann Kindern und Anfängern die Sache gar nicht deutlich genug machen.

Sie wollen zeigen, daß es nicht mehr damit getan iſt, daß ein Stück komponiert und von einigen wenigen vielen anderen vormuſiziert wird. Das Leben wäre damit geknebelt. Nein, die Liebhaber ſollen ſelbſt ſingen und muſizieren. Und nicht Liebhaber, die Muſiker ſind, auch *das Publikum ſoll mittun.*

Zu der einfachen Komposition tritt der noch einfachere Refrain. Er wird, wie in der Operette, auf eine Filmleinwand projiziert. Und nun singen wir alle mit: Gerhart Hauptmann und Joseph Haas, Ernst Toch und André Gide, der Erbprinz von Donaueschingen und Fräulein Müller aus Rastatt.

Wir singen und Hindemith dirigiert diesen merkwürdigen Gesangverein.

Der Kampf gegen die Starrheit des Konzertes wird in jeder Weise geführt. (Brecht-Hindemith sind radikale Schulreformer.) Ein Film wird eingeschoben. Valeska Gert tanzt mit großem Ausdruck eine Totenklage. Eine Sprecherin (die geballte Kraft der Gerda Müller) tritt hinzu. Und schließlich der Hauptschlag: eine Szene für Clowns. Gleich einer „Untersuchung, ob der Mensch dem Menschen hilft". O ja, indem er ihm nacheinander Fuß, Arm, Ohr und Kopf absägt, um ihm zu „helfen". Eine commedia del' arte, die ein wenig zu lang geraten ist, die von Theo Lingen, Karl Paulsen und Benno Carlé nicht ganz glücklich gespielt wurde, die das Gefüge des Konzertes vollkommen sprengt.

Auch dies ist nichts Neues. Es ist das Intermedium des 16. Jahrhunderts. Dort eine musikalische Zwischenaktskomödie im Schauspiel, hier ein schauspielerisches Einschiebsel in eine Musikhandlung. Später entstand, das sollte man nicht vergessen, aus den Intermedien der seriösen Oper die Opera buffa.

Brecht-Hindemith sind radikale Pädagogen. Die Schüler begehrten auf. Sie schrieen und pfiffen. Sie johlten und verlangten Schluß der Aufführung. Warum sind sie nicht weggeblieben? Man sollte nicht vergessen, daß die Kammermusik Baden-Baden keine Normal-, sondern eine Versuchsschule ist.

III. Musik für den Rundfunk.

Auch der Rundfunk braucht Liebhabermusik. Zunächst hat es den Anschein, als handle es sich beim Rundfunk um das gleiche Verhältnis von Künstler und Publikum, von Ausübenden und Zuhörern, von aktiven und passiven Komponenten wie beim Konzert. Aber die Sache liegt doch etwas anders. In der Billigkeit des Konsums ersteht so etwas wie eine neue Gemeinschaft der Rundfunkhörer. Der Kreis ist groß. Er ist zusammengesetzt aus den unterschiedlichsten Menschen, Ständen, Berufen, Weltanschauungen, Meinungen. Das, was sie einigen kann, ist eine Musik, die die Sprache der Zeit spricht. Die Zeit als Weltanschauung, könnte man sagen, ist das einigende Band. „Ob Tonalität, Aktualität, Linearität oder sonst eine Technik, ist völlig gleichgültig", sagt Max Butting, selbst Komponist, Rundfunkkomponist von Rang. „Die handwerklichen Mittel unterliegen nur seinem eigenen Verantwortungsgefühl." Eine Sprache sprechen heißt sich denen verständlich machen, zu denen man sprechen will. Und der Komponist muß sich bewußt sein, daß er nicht zu Konzertabonnenten oder zu einem Verein der Musikhörer, sondern zu Mitmenschen — und nicht weniger und nicht mehr — spricht. Ob er dann nur unterhalten oder tiefer erregen, ob er rein musizieren oder illustrieren will, er kann unendlich viel geben. Solche Rundfunkmusik brauchen wir, denn wir haben sie noch nicht.

Baden-Baden versuchte, sie zu geben. Einmal sollte diese Musik, durchsichtig geschrieben, leicht und fließend durchs Mikrophon gehen. Zum anderen kam es nicht nur auf die gute Sendung, sondern auch auf die gute Aufnahme an. In geistigem Sinne.

Alle die aufgeführten Werke hatten im großen und ganzen den Stil getroffen. Es

liegt ja im Zug der Zeit, daß man dünn inſtrumentiert, daß man die Linien heraushebt. Wenn der „Lindberghflug", Worte von Bert Brecht, Muſik von Kurt Weill und Paul Hindemith, als das ſtärkſte Werk angeſprochen werden darf, ſo liegt das nicht nur an der ſtarken Potenz der Autoren, ſondern auch daran, daß mit dieſem Stück, das nur Bericht ſein will, eine Erſcheinung unſerer Zeit geſtaltet wird, der Zeit, der Motor, Sport und Rekord viel bedeuten. Eine neue, „amerikaniſche" Romantik iſt zu erkennen. Auch das gehört zu unſerer Zeit. Die dichteriſchen Worte Brechts finden in der Muſik der beiden Komponiſten eine oft ins Poetiſche vorſtoßende Erhöhung, deren Eindruck ſich niemand entziehen kann. In einer Wiederholung der Aufführung, die ſtärkſtem Intereſſe begegnete, erläuterte Brecht die Abſicht. Auch hier will man an den Hörer unmittelbar herankommen. Textbuch und Partitur eines ſolchen Werkes ſollen den Rundfunkhörern ins Haus geliefert werden, ſo daß ſie mitſingen könnten. Ganze Schulklaſſen ſollten auf dieſe Weiſe an der Aufführung aktiv mitwirken. Aus dem Lautſprecher wird der Laut-Vorſprecher.

Dies alles iſt noch Ideologie, Wunſch und Abſicht. Bei den in Baden-Baden aufgeführten Werken iſt ein aktives Mitmachen kaum ſchon möglich. Wohl aber ein Ergriffenwerden, ein Angerührtſein. Das gilt von dem „Lindberghflug", es gilt von dem „Amerikaniſchen Liederbuch" von Lion Feuchtwanger, einer köſtlichen Verſpottung des amerikaniſchen Durchſchnittsbürgers, zu der Walter Goehr eine witzige, geſcheite und lockere Muſik geſchrieben hat. Kabarettkunſt auf höchſter Stufe. Goehr hat ſich aus dem radikalen Revolutionär ſeiner Kieler Symphonie zu einem beachtlichen Talent parodiſtiſchen Einſchlages entwickelt. Es gilt auch von der Kantate aus Ernſt Tollers „Schwalbenbuch" mit der Muſik von Paul Groß, der dem dichteriſchen Vorwurf in vielem, namentlich am Anfang in ſtarkem Ausdruck, nahekommt, es gilt erſt recht von „Tempo der Zeit", einer Kantate von David Weber, die die Muſik von Hanns Eisler zu einer in der muſikaliſchen wie in der geiſtigen Haltung deutlichen und bedeutenden Manifeſtation heutiger Kunſt macht.

Ernſt Pepping gibt die Andeutung einer Meſſe, die im Kyrie den ſtärkſten Widerhall findet, während die Muſiken für Rundfunk von Hans Humpert und Fitelberg auf dem Weg vom Sendraum zur Aufnahmeſtube ſich verflüchtigen dürften. Die Suite für Rundfunk von Hugo Herrmann iſt eine hübſche Studie mit glücklichen Einfällen.

Das Konzertmäßige, eben das, wogegen man ankämpft im Zeichen der Gebrauchsmuſik, war bei dieſen Aufführungen von Rundfunkmuſik aufgegeben. Man ſaß zwanglos in den kleinen Sälen des Kurhauſes, wie die Familie des Abends beim Lautſprecher.

Man muß es dem Deutſchen Rundfunk hoch anrechnen, daß er auf dieſe Weiſe den Anſchluß an die heutige Muſik ſucht, und daß er neben der Stadt Baden-Baden zum Mäcen der Kammermuſik wurde. Er ließ durch Profeſſor Dr. Wagner, den Präſidenten der Heinrich Hertz-Geſellſchaft, eine Vorleſung über elektro-akuſtiſche Rundfunkprobleme halten. Praktiſche Vorführungen erleichterten das Verſtändnis dieſer Phyſikſtunde, deren Auditorium aus Muſikern beſtand, die ahnungsvoll das Einbrechen der Technik in den geheiligten Bezirk der göttlichſten Kunſt erlebten. Und er bereitete ſchließlich den Teilnehmern einen feſtlichen Abend in den herrlichen Sälen des Kurhauſes. Gegenüber ſolch großzügiger Gaſtfreundſchaft glätteten ſich bald die Wogen des Widerſpruchs und in Freundſchaft und guter Laune ging man auseinander.

IV. Musik für den Film.

Auch der Film bedingt eine Zweckform der Musik. Der Film wendet sich an die große Allgemeinheit. Das Artistische hat hier gar keinen Sinn. Hier tut Gebrauchsmusik not.

Die Aufführung von Tonfilmen in Baden-Baden ergab, daß noch alles in den Kinderschuhen steckt, daß in dem Kampf mit den technischen Problemen das rein Musikalische noch völlig in den Hintergrund gedrängt ist. Jedenfalls zeigte es sich, daß der Versuch, von der üblichen Filmmusik, die überallher zusammengestohlen ist, abzukommen, weiter gemacht wird, daß aber noch keine endgültige Lösung gefunden ist. Die Komponisten Hugo Herrmann, Wagner-Régeny, Darius Milhaud, Hindemith, Paul Dessau, Walter Gronostay und Wolfgang Zeller schreiben Filmmusiken, die sich von der Illustration wegwenden und aus einer musikalischen Gesetzlichkeit heraus aufgebaut und dem Film eingebaut sind.

Alles ist noch Anfang. Alles ist noch Spiel. Für das Kino des täglichen Lebens ist mit diesen Versuchen noch nicht allzuviel gewonnen.

*

Es hat an Widerspruch nicht gefehlt. Es wird noch viel Widerspruch laut werden. Er wird dann verstummen, wenn man sich darüber klar ist, daß die „Alltäglichkeit, aus der die hohe Kunst herausführen will, für die Gebrauchsmusik das Lebenselement ist“ (Besseler). Er wird verstummen, wenn man an jene Gebrauchsmusik der früheren Zeit denkt, die auf Bestellung geschrieben wurde (H. J. Moser hat darüber eine sehr interessante Studie geschrieben), an Dufays Prunkmotette zur Einweihung des Florentiner Domes, an die Kantaten J. S. Bachs, an die Kirchenmusik überhaupt und — um ein ganz anderes Gebiet zu nennen — an die Märsche Schuberts.

Das Verdienst der Kammermusik Baden-Baden liegt darin, daß sie voraussetzungslos, von keinem Verein, von keiner Organisation beeinflußt, Deutschlands musikalische Wetterwarte ist. Und solange ein so rühriger Organisator wie Heinrich Burkard, eine so vitale Kraft wie Paul Hindemith, eine so gewichtige Autorität wie Jos. Haas die Leitung in Händen haben, dürfen wir Vertrauen haben.

Ihnen, der Stadt Baden-Baden und dem Deutschen Rundfunk gebührt Dank. Von den vielen Mitwirkenden, die aufgeboten waren, sei des Tenors Joseph Witt, des Baritons Johannes Willy, des Bassisten Oskar Kálmán, vor allem aber auch des Hugo Holle-Chores, ohne den kein neuzeitliches Musikfest mehr möglich ist, besonders gedacht.

Und der Natur in und um Baden-Baden, die die wundervollen Kulissen des Festes abgab.

Terz = Dritte?

Eine sprachliche Betrachtung.

Von H. Simon, Berlin-Lankwitz.

In einem neuen Roman des Hamburgers Hans Lup wird ein Chorgesang geschildert. Von dem Chorleiter heißt es hier: „Dazu sang er selber mit wunderbar schallendem Basse, der anfangs eine Doppelachte unter der einstimmig beginnenden Weise erdröhnte. Dann spalteten sich Hochstimme und Alt in Vierten und Sechsten ab, teilten sich wieder untereinander, vereinigten sich, standen jauchzend, doch unsinnlich herb in einer Fünfte [warum nicht Fünften?] zu

dem tiefen Orgelunterton, um über ein paar *Dritten* und verminderten *Siebenklängen* auf dem Hintergrundmuſter der *Klangkörper* allgeſamt wieder in die gewaltige *Doppelachte* zu münden."

Ungewöhnlich, nicht wahr? Und ſogar ein wenig komiſch? Wer kein eingeſchworener Puriſt iſt — und das iſt, nicht einmal der Verfaſſer ſelbſt, wenn er auch ein faſt ganz reines Deutſch ſchreibt; hat er doch z. B. den „Alt" beibehalten — wer alſo kein Puriſt iſt, wird dieſem Erſatz unſerer althergebrachten Intervallbeziehungen durch Verdeutſchungen zunächſt ohne weiteres ablehnend gegenüberſtehen. Und wenn er auch gegen „Weiſe" ſtatt Melodie nichts einzuwenden hat, ſo dürften ihn doch die „Hochſtimme" ſtatt des Soprans und die „Klangkörper" ſtatt der Inſtrumente befremden, mag auch Beethoven einmal „Klangwerkzeug" und Spitteler gar „Tongeſchirr" ſchreiben.

Wir ſind doch wohl geneigt anzunehmen, daß das berechtigte Streben nach einem Deutſch vor den *fachwiſſenſchaftlichen Ausdrücken* Halt zu machen habe. Und wenn als einer der Hauptgründe dafür angeführt wird, jene Ausdrücke ſeien allen Völkern verſtändlich und ſollten dieſen Vorzug nicht aufgeben, ſo erſcheint dieſer Geſichtspunkt doppelt angebracht bei der Muſik, die in ihren Noten und Zeichen bereits eine Weltſchrift und im Italieniſchen eine Weltſprache beſitzt.

Und doch kommt man bei näherer Überlegung zu einer etwas abweichenden Auffaſſung.

Zunächſt: Sind die Fachausdrücke der Muſik wirklich ſo *international*[1]) *verſtändlich* wie wir gewöhnlich annehmen? Sehen wir doch einmal zu, wie die Italiener, Franzoſen, Deutſchen und Engländer etwa die Intervalle bezeichnen. Wir finden Folgendes:

Italieniſch	Franzöſiſch	Deutſch	Engliſch
Seconda	Seconde	Sekunde	Second
Terza	Tierce	Terz	Third
Quarta	Quarte	Quarte	Fourth
Quinta	Quinte[2])	Quinte	Fifth
Sesta	Sexte	Sexte	Sixth
Settima	Septième	Septime	Seventh
Ottava	Octave	Oktave	Octave

In der Tat beſteht hier zwiſchen Italieniſch, Franzöſiſch und Deutſch ziemliche Übereinſtimmung; wenigſtens für das Auge, ſchon weniger für das Ohr, z. B. bei dem franzöſiſchen Quinte. Aber die Engländer haben ſich bis auf die Oktave von dem lateiniſchen oder italieniſchen Vorbilde freigemacht und wenden einfach ihre Mutterſprache an (die ja freilich halb romaniſch iſt), kurz, ſie tun genau das, was uns bei Hans Lup ſo ſeltſam und anſtößig vorkommt, ohne daß es ihren Muſikbetrieb zu ſtören ſcheint. Jedenfalls können ihre Bezeichnungen nicht als weltverſtändlich angeſprochen werden.

Auch die Benennung der Tonſtufen ut (do) re mi fa sol la si iſt nur noch beim Solfeggieren den Völkern gemeinſam; Deutſche und Engländer verwenden ſonſt ſtatt ihrer die Buchſtaben ihres Alphabets. Ebenſo verſchieden wird Erhöhung und Erniedrigung der Tonſtufen bezeichnet:

♯ diesis	dièse	Kreuz	sharp
♭ bim(m)olle[3])	bémol[3])	Be	flat

[1]) Bei dieſer Gelegenheit: wie wär's mit „weltverſtändlich" oder „allweltiſch"? (Goethe braucht einmal „großweltiſch".) Bei dem Worte „zwiſchenſtaatlich" und ähnlichen ſchwebt doch immer etwas vor, was *zwiſchen* den Völkern ſteht und ſie eher trennt als verbindet.

[2]) Die E-Saite heißt chanterelle.

[3]) Ital. auch bem(m)olle. Das Wort verführt leicht dazu, an die Tonart b-moll zu denken. Wirklich ſteht ſogar im Langenſcheidtſchen italieniſchen Taſchenwörterbuch (1905) unter bimolle neben „Erniedrigungszeichen" die falſche Überſetzung „B-Moll". Richtig heißt dies si bimolle minore.

♮ biquadro	bécarré	Auflöſungszeichen (Bequadrat)	sign of dissolution
la dieſis	la dièse	Ais	A sharp
si bimolle	si bémol	B	B flat[4])

Man vergleiche ferner:

soprano	soprano oder deſſus	Sopran oder Diskant	soprano oder treble
contralto[5])	alto	Alt	alt(o) oder counter-tenor
maggiore	majeur	Dur	major
minore	mineur	Moll	minor
♩ semiminima	noire	Viertelnote	crotchet
♪ croma	croche	Achtelnote	quaver
𝄾 mezzo reſpiro	demi-ſoupir	Achtelpauſe	quaver reſt
miſura	meſure	Takt	meaſure
corda	corde	Saite	ſtring
taſto	touche	Taſte	key

Dieſe Beiſpiele, die unſchwer zu vermehren wären, zeigen zweifellos, daß die muſikaliſch-techniſchen Ausdrücke in den vier Hauptkulturſprachen keineswegs ſo weitgehend übereinſtimmen, wie man meiſtens glaubt; insbeſondere würde ein Romane, der ein engliſches oder gar ein deutſches muſiktheoretiſches Werk leſen will, doch häufig zum Wörterbuche greifen müſſen. Schon auf den Konzertprogrammen treten ja bei der Angabe der Tonarten die Unterſchiede hervor.

Und wenn auch bei den Tempobezeichnungen (Allegro, Andante uſw.) ſowie bei den Vortragszeichen und ihren Abkürzungen (p, f, creſc. uſw.) das Italieniſche noch durchaus als Weltſprache anzuſehen iſt, ſo hat es doch auch hier nicht an ernſthaften Verſuchen gefehlt (man denke nur an Beethoven oder Schumann), der Mutterſprache Geltung zu verſchaffen, namentlich dann, wenn der Komponiſt ſich ausführlicher auszuſprechen wünſcht. Es wäre ja auch grotesk, wollte er in ſolchem Falle erſt mit Hilfe des Wörterbuchs ſein Sprüchlein in zweifelhaftem Italieniſch zuſammenſtoppeln, während der Leſer nachher den andern Teil des Wörterbuchs wälzen müßte, um zu verſtehen, was gemeint iſt.

Dies iſt der Tatbeſtand. Wer da wünſcht, daß wenigſtens die geheiligten Bezirke der Muſik von der babyloniſchen Sprachverwirrung der Menſchen unberührt bleiben möchten, mag das bedauern und ſich ſogar vielleicht für die Beſeitigung der vorhandenen Unterſchiede einſetzen. (Hier wittern die Eſperantoverehrer Morgenluft!) Man kann auch wohl dem Wunſche nach Weltverſtändlichkeit für den wiſſenſchaftlichen und künſtleriſchen Betrieb der Muſik zuſtimmen.[6]) Aber muß deshalb die ſchwere Rüſtung der muſikwiſſenſchaftlichen Fremdwörter auch da angelegt werden, wo man lieber einen leichten Hausrock tragen möchte? Muß insbeſondere der Volks- und Schulgeſang damit belaſtet werden? Geht's da nicht auch oder ſogar vernünftiger und beſſer, ohne die Kinder oder die Kirchenſänger mit „Sopran, Alt, Tenor und Baß" zu behelligen? (Ausdrücken übrigens, deren geſchichtlichen Sinn mancher Lehrer ſelbſt nicht

[4]) Die Engländer (und Holländer) haben das urſprüngliche B der Grundſkala ABCDEFG nicht durch H erſetzt (vgl. Riemann, Muſik-Lexikon unter B).

[5]) Alto bedeutet beim Singen „laut". Vgl. franzöſiſch haut.

[6]) Hierbei darf nicht unterſchätzt werden, wie wichtig das iſt, daß Muſikalien mit ihren ſprachlichen Zuſätzen überall in der Welt verſtanden und gebraucht werden können. Die Engländer, die die Fingerſatzziffern der Streichinſtrumente (Zeigefinger = 1 uſw.) auch bei der Klaviermuſik verwenden, gehen deshalb mehr und mehr zum „continental fingering" über.

kennen dürfte.) Tut's da nicht auch die erste, zweite, dritte und vierte oder die Ober-, Mittel-, Hell- und Tiefstimme, die man dann nötigenfalls in erste und zweite teilen kann, wie man auch von hoher erster, tiefer erster sprechen könnte? Und soweit man in der Dorfschule oder städtischen Volksschule überhaupt von Intervallen zu reden hat, dürften da nicht die in unserer Romanstelle gebrauchten deutschen Bezeichnungen „die erste, zweite, dritte" usw. wirklich die zweckmäßigsten sein? Zum Verständnis der fremdsprachlichen „Terz, Quinte" usw. fehlt schließlich doch die Kenntnis des Lateinischen. Kommen gar Harmonien (Zusammenklänge) zur Sprache, so tritt neben den guten, alten Dreiklang der Fünfklang, der Viersechsklang, der verminderte Siebenklang usw. Für die Klangstärke und andere Vortragsbezeichnungen ergeben sich die ohne weiteres verständlichen deutschen Ausdrücke von selbst, und andere Begriffe, wie etwa Duett, findet man in unsern Fremdwörterbüchern gut verdeutscht. So gibt z. B. der verdienstvolle Vorkämpfer der „Entwelschung" Eduard Engel in seinem so betitelten Buche für Quartett die schon vom alten Campe vorgeschlagenen Verdeutschungen „Viersang, Vierspiel".[7])

Unsere Meinung ist also: man überlasse getrost den Musikgelehrten und den fachlich geschulten Künstlern sowie dem höheren Musikunterricht die althergebrachten fremden Fachwörter, weil sie immerhin bei allen Kulturvölkern zum großen Teil verstanden werden, verschone aber das einfache, ungelehrte Volk damit und verständige sich dort bei Sang und Spiel in der Muttersprache.

Dasselbe geschieht ja schon in der Sprachlehre: der Volksschüler wird weder mit Konjugation noch mit Deklination, weder mit Präsens und Imperfectum noch mit Nominativ und Genetiv, weder mit Präpositionen noch mit Conjunctionen geplagt. Es geht auch vortrefflich mit Abwandlung und Beugung, Gegenwart und Vergangenheit, Nenn- oder Werfall und Wesfall usw.

Fast noch näher liegt der Hinweis auf die Mathematik, die ja in den geometrischen Figuren und der algebraischen Schrift eine ähnliche Weltzeichensprache besitzt wie die Musik in ihren Noten und Abkürzungen. Mit der Wortsprache der Mathematik aber steht es ebenso wie bei der Musik: auch sie ist nicht in dem gewöhnlich vorausgesetzten Maße Weltsprache. Wir haben zahlreiche rein deutsche oder als sogenannte Lehnwörter eingebürgerte mathematische Ausdrücke wie Zahl, Ziffer, Null, Zähler, Nenner; Kreis, Durchmesser, Dreieck, Rechteck, die nicht weltverständlich sind. Viele von ihnen haben sogar erst die früher gebräuchlichen Fremdwörter verdrängt: Kreis hieß in den alten Lehrbüchern Circul, Dreieck, Triangel. Wenn aber der Mathematiklehrer im niederen Unterricht lieber Umfang als Peripherie sagt, lieber Vieleck als Polygon, lieber Körperlehre als Stereometrie — warum soll der Musiklehrer nicht ähnlich verfahren?

Und wer weiß? Vielleicht tun das gar viele musikalische Volkserzieher im lieben Vaterlande schon längst, und wir wissen es nur nicht.

Musikleben in Baden-Baden Einst und Jetzt!

Von Elsa Bauer, Baden-Baden.

Es ist immer interessant im Leben einer Dame von Welt ein wenig zu forschen. Sehen wir also einmal zu, was uns die „Weltdame Baden-Baden" über ihr Musikleben erzählen kann.

Gemessen an der uralten Vergangenheit Badens als Heilbad liegen die Anfänge seiner musikalischen Geschichte verhältnismäßig nicht weit zurück. Noch zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts gab es Konzerte, wenn man die minderwertigen Veranstaltungen der damaligen reisenden Musikanten so nennen will, nur in den Gasthöfen, hauptsächlich zum Tanz. Von einer Kurmusik war keine Rede. Jedoch wird gemeldet, daß am 9. Juli 1805 der Stadtrat beschließt, zur Beförderung des Vergnügens der Badegäste ein Schauspielhaus zu bauen, aber nur aus Holz mit einem Aufwand von 1500 Gulden. Von besonderen künstlerischen Ereignissen wird hier aber auch weiterhin nichts gemeldet. Erst vom Jahre 1815 findet sich ein Programm auf weißer Seide gedruckt, schön ausgefranst, das die Mitteilung enthält, es würde zu Ehren des Namens-

[7]) Rätselhafterweise steht dort unter „Quinte": Zweite (Geige).

tages der Kaiserin aller Reussen außer einigen symbolischen Balletts auch ein Stück aufgeführt „Unthertanenfreude und Unthertanenglück", bei dem Herr und Mad. Lortzing auftreten. Das Theater wird unter Trompeten- und Paukenschlag eröffnet. Loge kostet 1 Gulden, Gallerie 36 kr., letzter Platz 12 kr.

Im Jahre 1822 wird ein neues, geräumiges Theater nach dem Plane des berühmten Weinbrenner und das Konversationshaus hergerichtet. Chabert eröffnet eine Spielbank; doch heißt es, daß man auf musikalische Genüsse fast ganz verzichten müsse. Auf der Promenade spielte ein Orchesterchen von sechs Mann. Ein Herr Schunke läßt sich mit staunenswerter Fertigkeit auf dem Fortepiano hören, Demoiselle Canzi aus Wien gibt ein Gesangskonzert. 1824 etabliert sich ein Orchester aus böhmischen Musikanten im Kiosk, Therese de Sessi konzertiert. Im Theater gibt es in der Woche drei große Opern u. a. die Zauberflöte von Herrn Mozart, Weiße Dame von Boildieu, Freischütz von Weber und Maurer und Schlosser von Auber. 1830 verleben Paganini, Lafon und Meyerbeer, auch Spontini einige Zeit in Baden. Paganini spielt neue Variationen auf der G-Saite über das Gebet Moses von Rossini und reißt die Leute zur Begeisterung hin. „Man glaubt flehende Menschenstimmen zu hören" berichtet der Chronist. 1831 wird ein sensationelles Konzert der Glasglockenharmonica mit einem wunderlichen Programm von Chorälen, einem Adagio aus der Jessonda von Spontini etc. angekündigt. Das Instrument hat sechs Oktaven, ist ohne Klaviatur und wird mit nassen Fingern gespielt. Der dreizehnjährige Vieuxtemps spielt unter Assistenz seines Lehrers Bériot, die Primadonna des Frankfurter Theaters Micolina singt. Meyerbeer zu Ehren soll ein Werk von ihm aufgeführt werden, die Kritik schreibt aber: „Das Theatergebäude wie Truppe ist höchst mittelmäßig. Die Direktion begeht den Mißgriff, daß sie alle großen Stücke und Opern über die Bühne spazieren läßt. Hielte sie sich in der Sphäre der Vaudevilles, so wäre das für eine solche Gesellschaft am Platze. Aber man denke Meyerbeers Hugenotten für die große Oper in Paris geschrieben, wird hier aufgeführt." (O, die böse Kritik.)

Als nun Benazet die Spielbank und das Konversationshaus übernimmt, ändert sich das Bild. Künstler aller Herren Länder kommen und lassen sich hören, ein reges Musikleben beginnt. 1840 kommt Liszt erstmalig nach Baden-Baden, 1842 wird das Stabat mater von Rossini in Anwesenheit des Komponisten aufgeführt. 1844 schreibt die „Chronik der gebildeten Welt Europa": „Herr Berlioz wird kommen, um seine Kompositionen vorzuführen; ferner hat Herr Benazet englische Klapphörner und Trompeten verschrieben, um etwas vorzuschmettern. — Alle ächten Kenner und Musikfreunde erfreut, daß durch drei deutsche Künstler, die Herren Panofka, Coßmann und Rosenhayn eine Reihe ausgezeichneter Kammerkompositionen ausgeführt werden. Jene Künstler, die auf ihren Instrumenten Violine, Cello, Piano ausgezeichnete Virtuosen sind, werden Sonaten, Trios und mit Zuziehung anderer Künstler auch mehrstimmige und Gesangsachen ausführen; aber alles dem Charakter der Kammermusik angehörig, nichts was dem Opernbereich und dem Theater überhaupt entfernt angehört, welches, obgleich Stückwerk und Abschnitzel dennoch den unkunstsinnigen Dilettantenhaufen in lächerliches Entzücken versetzt. Wir werden den Herren doppelt dankbar sein, daß sie den Mut haben, eine solche Änderung in den hergebrachten musikalischen Genüssen zum Besten des allein wahren und einzigen Geschmackes zu veranstalten, da sie dabei Gewinnaussichten hintansetzen müssen, die sie gehabt hätten, wenn sie in leichteren Vorwürfen dem Ohre der Menge schmeicheln" (ist es heute anders?). Wie jedoch zur Ehre des Publikums gesagt werden muß, war der Gewinn scheinbar nicht so niedrig, denn es heißt, daß ein Konzert von Panofka und Rosenhayn bei 10 Franken Eintritt 2000 Franken eingebracht haben soll. Außerdem spielte Rosenhayn auch mit großem Erfolg in der Abendgesellschaft bei der Großherzogin Stephanie.

1858 wird der Kapellmeister des österreichischen Regiments Benedel in Rastatt, Herr Koennemann Dirigent des auf 50 Mann erhöhten Kurorchesters, das er 32 Jahre leitet. Benazet ließ 1860/62 das jetzige „Kleine Theater" erbauen, für damalige Verhältnisse ein Luxusbau. Berlioz kam und schrieb zur feierlichen Eröffnung im August 1862 seine Oper „Beatrice und Benedikt", die er selbst dirigierte. Das Drucken von Programmen auf Seide für außerge-

wöhnliche Veranftaltungen wird noch lange Zeit beibehalten, fo z. B. ein entzückendes Doppelprogramm bei Anwefenheit des Königs von Württemberg für die „Veftalin" von Spontini aufgeführt und ein gleichzeitiges Schaufpiel. Von bedeutenden franzöfifchen Komponiften kamen Gounod, Felicien David, Thomas, Saint Saëns, Offenbach. Sie alle führten hier Opern auf, die zum Teil fpeziell für Baden komponiert werden (es ift alfo alles fchon mal dagewefen, ich denke da an die deutfche Kammermufik von 1927/28, die ja auch für Baden komponierte Kammeropern fchreibt und aufführt). Die Zahl der hier um die damalige Zeit anwefenden und konzertierenden Künftler, Virtuofen, Schaufpieler und Schriftfteller aufzuzählen, würde im Rahmen diefes Auffatzes zu weit führen. Es gehörte zum guten Ton, auch in Baden-Baden heimifch zu fein.

Der glänzende Salon der berühmten Sängerin Pauline Viardot-Garcia bildete den Mittelpunkt künftlerifchen Lebens; neben ihr war Turgenjew ihr treuer Freund. In dem kleinen Privattheater ihrer Villa führte die Viardot eigene Kompofitionen auf „le dernier cri, trop de femmes ufw.", zu denen Turgenjew den Text dichtete. Einige diefer kleinen Operetten wurden auch in Frankfurt aufgeführt. Auf der anderen Seite der Oos wurde neben diefer glänzenden franzöfifchen und italienifchen befcheiden ernfte deutfche Kunft gepflegt, allerdings ohne den großen Rahmen. Hier wohnte in den Sommermonaten Clara Schumann, Brahms in ihrer Nähe. Hier fchreibt Johannes Brahms 1862 fein Streichquintett für Piano, 2 Violinen, Viola und Cello, 1864 entfteht das G-Durfextett, einige als Op. 32 zufammengefaßte Lieder, fpäter die hafififchen Lieder, das Es-dur Trio, das Finale der erften Cellofonate, die D-Mollfinfonie. Joachim und Stockhaufen gehen bei Brahms ein und aus. Hans von Bülow erfchien regelmäßig zur Sommerszeit. Hier fpielte ihm auch Brahms feine zum Teil in Baden entftandene C-Mollfinfonie vor, die auf Bülow einen tiefen Eindruck machte. Hier promenierten Brahms und Bülow zu den Klängen des Walzerkönigs Johann Strauß im Kurgarten. Die Salons der Grafen Flemming und Rofenhain vereinigten faft alle geiftigen Elemente. Bei den Matinéen der Garcia erfchien fogar der Hof. Auch in vielen Bürgerhäufern wurde gute Mufik gepflegt, junge Künftler und Schüler der Schumann und der Garcia fpielten ihre Kompofitionen in kleinen Zirkeln. Aber laffen wir einmal ein Sommerprogramm des Jahres 1868 fprechen: „Täglich, früh, mittags und abends Promenadenkonzerte, wo fich felbft Dirigenten wie Bülow gern hören ließen. Vom 20. 6.—25. 7. außerdem fechs Sonderkonzerte, Kammermufik, Gefang ufw. Namen wie die Patti, Schroeder, Stockhaufen ftehen auf dem Programm. Zwei große Orchefterkonzerte unter Koennemann am 1. 8. und 11. 9. mit Maria Roze, Montjauk, Wilhelmi und Rubinftein finden ftatt. Ferner deutfche, italienifche Oper und Operette, letztere unter Offenbach. Vom 28. Aug. bis 17. September nicht weniger als folgende Opern: Hochzeit des Figaro zweimal, Lohengrin mit Niemann und der Mallinger (die Karlsruher Oper ftand auf einem fehr hohen Niveau), Martha von Flotow mit Wachtel als Lyonel, Don Juan mit Nachbaur; Poftillon von Lonjumeau mit Wachtel, ferner Norma, Favorita von Donizetti, eine Oper von Bellini und Operette. Wir können durchaus der Meinung von Rich. Pohl, dem bekannten und berühmten Lifzt- und Wagnerverehrer fein, der feit 1864 als Kritiker hier weilte und fagt, daß die Kunftverhältniffe Baden-Badens jedem mufikalifchen Zentralpunkte zur Ehre gereichen würde.

Ein nettes kleines Gefchichtchen aus den Erinnerungen der Komponiftin Adolpha Le Beau möchte ich hier einflechten: „Wie man berühmte Leute feierte". Hans von Bülow konzertierte und Rich. Pohl wurde von Verehrern Bülows, die ihm eine Ovation bereiten wollten, ins Vertrauen gezogen. Außer einigen Kammermufikwerken fpielte Bülow drei Soloftücke. Da flog ein riefiger Lorbeerkranz aufs Podium, zugleich noch etwa 50 Sträuße und Blumen, die Pohl unter den dem Podium zunächft ftehenden Herren verteilt hatte. Ihre Majeftät, die Kaiferin Augufta die anwefend war, applaudierte. Bülow nahm die Ovation liebenswürdig auf ohne fich, wie fpäter, über „Das Gras des Ruhmes" zu moquieren. Ich felbft lernte das hier lebende und inzwifchen faft 80 Jahre gewordene Fräulein Le Beau noch kennen und bewundern. Sie verfchönte im Haufe Batfchari die Morgenfeiern. Beethoven von ihr gefpielt zu hören, war ein künftlerifches Erlebnis.

Aber zurück zu den Jahren nach 1870. Den sommerlichen Kunstgenüssen schlossen sich jetzt solche im Winter an. Es gab mustergültige Winterabonnementskonzerte. Ein leistungsfähiger Chorgesangverein aus stimmbegabten Herren und Damen der Stadt unter Lachner, später Weißheimers Direktion bringt zusammen mit den Männergesangvereinen Aurelia und Hohenbaden unter Koennemanns Generalleitung beachtenswerte Aufführungen so u. a. Christus von Liszt, Paulus und Walpurgisnacht von Mendelssohn, der Rose Pilgerfahrt von Schumann, Kreuzfahrer von Niels Gade, Szenen aus Romeo und Julia für Soli, Chor und Orchester von Berlioz, später Beethovens Neunte und Mahlers Lied von der Erde, Jahreszeiten von Haydn. In diesen Konzerten wirkten große Solisten mit, so Clara Schumann, die das A-Mollkonzert ihres Mannes spielte, im gleichen Konzert spielt Sarasate, Frau Schuch läßt sich hören, ein anderes Mal singt Lili Lehmann. Die Programme bringen neben Mozart, Weber, Beethoven, Berlioz, Taubert, Götz, Haydn, Händel, sehr viel damals ganz moderne Musik so Brahms, Liszt, Wagner. Die hier lebenden Komponisten werden berücksichtigt. Adolpha Le Beau, Koennemann, Rotenhayn. Der zehnjährige Raoul Koczalski dirigiert eine Sinfonie von sich und spielt Beethoven und Chopin. Rubinstein spielt sein D-Mollkonzert. Um anderen Wünschen entgegenzukommen werden auch Monstremilitärkonzerte arrangiert. In einem Programm spielen die Kapellen des I. Bad. Leib-Gren.-Reg., des II. Bad. Gren. Reg., des III. Bad. Dragonerreg. Dazu sämtliche Tambours und Hornisten des Leib-Grenadier-Regiments.

Saint Saëns, David, Reyer, Bülow, Strauß dirigieren immer wieder. Bevor sich Richard Wagner für Bayreuth entscheidet, sind Verhandlungen im Gange, sein Festtheater hier zu errichten. Später erscheint das Rich. Wagnertheater unter Angelo Neumann und führt ganze Szenen aus der Walküre und Götterdämmerung auf, Parsifalvorspiel, Tannhäuserouvertüre. Das Orchester wird auf 60 Mann erhöht.

In steigender Linie bleibt Baden-Baden im Mittelpunkt des Musikgeschehens. Herr Kapellmeister H e i n wird nach Koennemann Dirigent. Der berühmte Musikpädagoge Beines zieht nach Baden. Die Zeit der großen Musikfeste beginnt. Strauß dirigiert seinen Till Eulenspiegel. Namen wie Busoni, Fleischer Edel, Julia Culp, Heß, Kreisler, Henry Marteau, Elena Gerhardt, Busch füllen die Programme. Reger und Wolfrum kommen und spielen auf zwei Klavieren Bachs C-Mollkonzert; von Reger die Hillervariationen, sowie Variationen und Fuge über ein Beethoventhema werden von ihm selbst aufgeführt. 1909 ist ein Meisterdirigentenzyklus M o t t l, C o l o n n e, N i k i s c h mit Werken von Beethoven, Wagner, Tschaikowsky, Frank, Debussy, Dukas. 1910 ist zur Einweihung der Gedenktafel am Brahmshaus ein großes Brahmsfest mit Meschaert, Steinberg, Friedberg, Klingler. Der Don Quichote kommt heraus mit Becker als Solisten. Schillings dirigiert seine Fantasie Seemorgen. Die Faustsinfonie wird aufgeführt mit Jadlowker. Caruso entfesselt Beifallsstürme. Die Mys-Gmeiner singt zum ersten Mal die Kindertotenlieder von Mahler. Das damals auf großer Höhe stehende Opernensemble Karlsruhe bringt jede Woche ein bis zwei Opernaufführungen in Baden. Don Juan von Strauß erlebt seine Erstaufführung. Herr Musikdirektor Hein dirigiert mit seinem alten Meister Schuch ein Mozart-Schubert-Fest. Diese Feste dauern immer drei Tage und länger. Sämtliche Sinfonien Beethovens werden aufgeführt. Selbst während des Weltkrieges gelingt es Herrn Hein das Musikleben auf reger Höhe zu halten. Zur Bismarckfeier 1915 kommen die Carenno, Slezak, Bosetti. Im Konzert der berühmten Frau Cahier ist gleichzeitig die Erstaufführung der Domestika von Strauß.

1916 ist die Weihe des neuen Konzertsaales, unseres jetzigen großen Bühnensaales, die Orgel wird eingeweiht; jede Art des Konzertierens ist hier nunmehr erschlossen. Die Fülle der musikalischen Ereignisse läßt sich kaum mehr verfolgen.

Und nach dem Weltkrieg? Baden-Baden reicht die Hand zur Völkerversöhnung durch die Kunst. Gastspiele der Mailänder Stagione, des sixtinischen Chors, der russischen Don-Kosaken, des Metropolitan-Opernensembles aus New York, finden statt. Furtwängler mit den Berliner, Bruno Walter mit den Wiener Philharmonikern gastieren. Die Berliner Oper kommt mit dem Barbier von Bagdad und Don Pasquale. Herr GMD. Ernst M e h l i c h als Nachfolger von

GM. Hein pflegt die alte Tradition und sorgt für neue Blutzufuhr. Unter seiner Direktion führt der Plan zum Bau eines Sinfoniehauses zur Gründung des Vereins „Sinfoniehaus" unter Vorsitz des alle Kunst unterstützenden Oberbürgermeisters Fiesers. Drei große Werbekonzerte für das Sinfoniehaus haben bereits stattgefunden unter Furtwängler und Mehlich mit Edwin Fischer und der Singakademie, die die H-Mollmesse von Bach aufführte, ferner kamen Werke von Beethoven und Strauß zu Gehör. Der Gedanke ist wunderschön. Wenn die Menschen, losgelöst vom Alltag, inmitten unserer herrlichen Natur hingehen werden zum Tempel der Sinfonie, in einmütiger Geistigkeit, um Musik zu hören, bezaubert vielleicht durch sie zur großen Kulteinmütigkeit des Mittelalters, die im philosophischen Sinne Religion ist.

Aber die Stadt hat auch den ehemaligen Donaueschingern hier eine neue Heimstätte errichtet. „Die Deutsche Kammermusik von Baden-Baden" hat 1927 erstmalig, 1928 ihr zweites Musikfest hier gehabt, nunmehr ihr drittes. Die Führer der modernen Komposition (Hindemith, Haas, Burkard), die in- und ausländischen Komponisten, Presse und Kunstfreunde aus aller Welt finden sich zusammen, um zu hören und zu erfahren, welche Schöpfungen unsere Zeit in der Musik widerspiegeln, um Neuland zu entdecken oder Versuche, technische Errungenschaften wie Kino, mechanische Instrumente, neue Orgelkompositionen durch ernste künstlerische Werke dafür zu vertiefen, mit Kritik und Förderung zu unterstützen, kurz den Versuch zu unternehmen, den Menschen von heute eine Kultur zu schaffen, die aus Gegenwärtigem Neues schöpft mit Hilfe und auch, wenn Idee und Fähigkeit es möglich machen, ohne Hilfe der althergebrachten Regeln und Formen.

So gibt Baden-Baden den Kammermusikvereinigungen von Rang, den großen Orchesterkörpern, vielen namhaften Solisten, Kirchen- und anderen Chören, Opern- und Operettenensembles Gelegenheit, ihre Kunst und die Werke großer Meister zu Gehör zu bringen, neben den erstklassigen Konzerten unseres eigenen Orchesters. Auch die Musikantengilde unter Jöde hält hier ihre Führertagungen ab, wodurch die musikalische Jugendbewegung in unseren Kreis getreten ist.

So ist denen, die an der klassischen Kunst hängen, Gelegenheit gegeben, sie zu hören; andererseits kann der junge Nachwuchs sich mit seinen Werken produzieren, gleichzeitig gewinnt auch der um die Zukunft ernsthaft besorgte Musikfreund zur Aufklärung über die Schaffensweise und Verbreitungsmöglichkeit der Werke einen Überblick.

Die Farbensymphonie.

Von Josef Robert Harrer.

Die Geschichte des blinden Komponisten hat viele alltägliche Züge. Denn daß er blind war und die Musik über alles liebte, ist nichts Außergewöhnliches; daß er die Musik empfand, wie ein anderer Farben sieht, obwohl er noch nie in seinem Leben das Licht der goldenen Sonne erblickt hatte, ist schon eigenartiger; daß er aber über seine Blindheit glücklich war, macht seine Geschichte seltsam.

Wie die Natur oft bei Menschen, die nicht im Besitze aller Sinne sind, gerade jene Fähigkeiten und Anlagen stärker auftreten läßt, die den entwickelten Sinnen entsprechen, zeigte auch er schon seit frühester Jugend eine ungewöhnliche Liebe zur Musik.

Das Klavierspiel erlernte er eigentlich von selbst; er fand für Melodien, die er zufällig hörte, leicht die Tasten und konnte dann stundenlang das Thema in verschiedenster Art variieren.

Als er die Musikakademie besucht und sich die besten Zeugnisse erworben hatte, sprach er:

„Jetzt glaubt man mir wenigstens, daß ich etwas kann. Ihr Sehenden müßt alles

schwarz auf weiß haben, sonst seid ihr mißtrauisch. Wir Blinden brauchen das alles nicht. Wenn sich einer zum Klavier setzt und spielt, wissen wir sofort, ob die Musik in seinem Herzen wohnt oder nicht. Und deshalb muß ich mich freuen, daß ich blind bin."

Zu manchen Gedichten hatte er schon die Musik geschrieben. Vor allem liebte er Goethe.

„Zu seinen Liedern mache ich rote Musik", sagte er lächelnd.

Man verstand ihn nicht.

„Der Gesichtssinn liegt nicht nur in den Augen, wie ihr glaubt. In jedem unserer Nerven zittert eine Ahnung von Farbe. Wenn ich von roter Musik rede, habe ich vielleicht eine ähnliche Empfindung wie ihr, wenn ihr ein schönes Mädchen seht, das ein rotes Kleid trägt."

So und ähnlich sprach er, wenn er seine Musik zu Mörikes Gedichten grün, zu Dehmels Versen gelb oder zu Rilkes Traumversen violett nannte.

„Eine Oper werde ich nie schreiben, wohl aber möchte ich eine Symphonie komponieren, und zwar eine — Farbensymphonie. Denn obwohl ich noch keine Farben sah, liebe ich sie doch mehr als ihr; denn ich erlebe die Farbe."

* * *

Einige Zeit später hörte er von einem musikalischen Preisausschreiben. Die schönste Symphonie sollte dem Komponisten eine große Geldsumme eintragen; außerdem wurde die Aufführung durch die ersten Künstler der Stadt in Aussicht gestellt.

Da kam eine Unruhe über ihn, die fast komisch war.

„Ein halbes Jahr habe ich Zeit. Ich muß bis dahin fertig werden."

Und er komponierte und trug ein seliges Leuchten im Gesicht wie ein Mensch, der Böcklins farbeninnige Bilder betrachtet.

. . . Und er war gar nicht überrascht, als „Die Farbensymphonie von H. Omeros" — er hatte diesen Decknamen gewählt — den ersten Preis erhielt.

Voll Glück schritt er durch die Straßen und summte seine Melodien vor sich hin, während die Menschen an ihm vorbeigingen, ohne zu wissen, daß er der Komponist der vielbesprochenen Symphonie sei.

Alle waren begierig, das Werk zu hören, von dem die Kunstrichter begeistert waren, und niemand wußte den Namen zu deuten; denn seine Freunde schwiegen. So wartete man gespannt auf die Aufführung, nach welcher der Komponist sein persönliches Erscheinen zugesagt hatte.

* * *

Der große Saal des Konzertgebäudes erglänzte in hellem Lichte. Eine begeisterte Menge erwartete den Beginn der Aufführung. Als nun der Kapellmeister das Podium betrat, wo die Musiker schon versammelt waren, brauste ein ungeheurer Jubel durch den Saal.

Und dann wurde es stille. Ein leichtes Klopfen mit dem Taktstocke und die Herzen waren geöffnet und bereit, den Segen der Musik zu empfangen wie in den glücklichen Stunden des heiligen Festes.

Es begann die Symphonie.

Im Programme waren die vier Teile der Musikdichtung nur mit den Bezeichnungen: Rot, Grün, Gelb, Violett angegeben.

Als nun die ersten Takte erklangen, stand volle Lebensfreude vor den Zuhörern. Von

Liebe ſang die Melodie, vom Erwachen der Körperluſt und von glücklicher Sorgloſigkeit. Ein weites Land dämmerte von ferne, in dem große Gärten voll glutroter Roſen leuchteten. Ein ſeliges Liebespaar ging Hand in Hand durch die duftende Sommerlandſchaft.

Innig leitete ein reizendes Violinſolo zum zweiten Teile über. So ſüße Muſik hatte man noch ſelten gehört. Eine Melodie lief der andern nach, ein Jubeln löſte das andere ab. Und in überquellender Freude und Liebeshoffnung ſtürmte das ganze Orcheſter mit, bis plötzlich mit einem unvermittelten Mollakkord die Muſik abbrach.

Totenſtille . . . Nur einige Sekunden . . . Dann ſetzte eine klagende Oboe ein, eine Harfe, dann gellende Poſaunenrufe . . . Allmählich kehrte Ruhe in die Muſik zurück, doch ſie war traurig und verzweifelt . . . Man verſtand den Komponiſten, man ahnte, warum er dieſen Teil den gelben genannt hatte. Es waren die Stürme des Blutes, die Kämpfe der Liebe, das grelle Ringen der einen Seele um die andere.

Ohne Unterbrechung führte die Muſik in den vierten Teil über, den violetten. Es wagten ſich langſam Durakkorde vor, die ſchnell wieder zurückgeſchlagen wurden, bis ſie aber ſchließlich doch ſtärker wurden und der Lebensfreude zum Siege verhalfen. Man ſah wieder die Gärten, ein violettes Dämmern ſtand am Himmel und ſicher gingen die zwei Menſchenkinder mit feſten Schritten durch den Abend.

Manch verſtohlene Träne wurde getrocknet, voll Glück atmeten alle auf. In langſamen Melodien, die von ganz eigenartigen, faſt exotiſchen Harmonien getragen waren, endete die Symphonie.

Viele ſaßen ſtumm und dachten nicht daran, daß es Zeit zum Beifall geben war. Dann aber wollte die Begeiſterung kein Ende nehmen.

„Der Komponiſt ſoll kommen!"

Einer ſchrie es und alle ſtimmten ein.

Da wurde es ſtille, unheimlich ſtill. Denn vom Kapellmeiſter geführt, betrat der Blinde, der die ſelige Farbenſymphonie geſchrieben hatte, das Podium.

Und wie er ſich nun mit rührend hilfloſer Gebärde verneigte, da wagte niemand, Beifall zu ſpenden. Noch zitterte in allen Herzen die herrliche Muſik, die ſo jubelnde und ſchmerzvolle Bilder vom Glücke der Farben gezeigt hatte, daß nun keiner das Wunder verſtehen konnte, das den Blinden ſehender gemacht hatte als Menſchen mit lebenden Augen.

Ein junges, ſchönes Mädchen, die Wangen noch naß von Tränen, fand zuerſt den Weg aus der drückenden, geheimnisvollen Stimmung. Sie lief zum Podium, faßte die Hand des Blinden und ſagte mit einfacher Stimme:

„Ich danke Ihnen!"

Da war der Bann gebrochen, ein Sturm gelöſter Menſchenfreude tobte durch den Saal; Blumen, die man faſt vergeſſen hatte, wurden herbeigebracht, Stimmen der hellſten Freude ſchallten durcheinander. . . .

* * *

Es iſt nicht mehr viel zu erzählen.

Denn daß das junge, ſchöne Mädchen des Blinden Frau wurde, könnte — ſo leich verſtändlich es auch iſt, daß ihr Herz zu ſeinem Herzen fand — beinahe zu viel de Seligkeit ſein, als man ſonſt gewohnt iſt.

Aber ſo kommt die Geſchichte doch wenigſtens wieder ins Menſchliche zurück, un das ſoll doch jeden freuen: das menſchliche Glück eines großen Künſtlers.

Hugo von Hofmannsthal † als Opernlibrettist.

Von Hans Holländer, Brünn.

Nach dem Tode Wagners war die Frage nach einem vollwertigen Textbuch für die Opernkomponisten brennender geworden als je zuvor. Die Jahrhundertwende zeigt auf der einen Seite eine schwächliche Wagner-Nachfolge, die das Pathos und die Ausdrucksmittel des Meisters ohne dessen Gestaltungskraft und künstlerische Idealität verwendet, auf der andern Seite krassen Verismus, der aus Italien kam und dessen realistischer Effekt-Stil höheren künstlerischen Ansprüchen abstoßend sein mußte. Die Opernkomponisten, wollten sie nicht einer der beiden Richtungen verfallen, mußten sich aus dem Fundus der Sprechbühne ihre Textbücher schaffen, soferne sie nicht wie Schreker und Pfitzner ihre eigenen Textdichter sein konnten. Entgingen sie auf diese Weise der Gefahr des schlechten oder banalen Buches, so ergab sich hier wiederum die Schwierigkeit, daß sich ein Sprechstück erst nach vorhergegangener Umgestaltung zur Komposition verwenden ließ. Aber um den Preis eines hochwertigen Librettos nahm man diese Schwierigkeiten gerne in Kauf. So komponierten Debussy und Dukas Maeterlinks „Pelleas und Melisande“, beziehungsweise „Ariadne und Blaubart“, und Richard Strauß griff um 1908 nach der für Paris gedichteten „Salome“ von Oscar Wilde. Was fehlte, war das arteigene, im Geiste der Musik gebaute Libretto, welches aber dennoch den literarischen Ansprüchen der Epoche Rechnung tragen mußte.

In dieser Lage begann Hugo von Hofmannsthal seine Operntexte zu schreiben: zunächst eine Bearbeitung der „Elektra“, die als Sprechstück gedacht war; ihr folgten unmittelbar „Rosenkavalier“, „Ariadne auf Naxos“, „Josephslegende“, „Die Frau ohne Schatten“, „Die Aegyptische Helena“. Hofmannsthal gelangte zum Libretto aus der Konsequenz seiner dichterischen Eigenart. Der subjektive, legendär gefärbte Lyrismus seiner Jugenddramen („Tor und Tod“, „Tod des Tizian“, „Der Kaiser und die Hexe“), die lapidare Dramatik seiner Tragödien aus der Antike („Alkestis“, „Elektra“, „Oedipus und die Sphinx“), schließlich der barock-allegorische Geist seiner Volks- und Festspiele mit ihrer reichen Szene („Jedermann“, „Das große Welttheater“), nicht zuletzt der rhapsodische Schwung seiner Verse — all das mußte ihn notwendiger Weise zum Libretto führen. Für die Musik zu schreiben, bedeutete ihm die Schaffung einer Kunst sui generis und er faßte es als Ehrentitel auf, ein guter Librettist zu sein (Briefe an Richard Strauß). Schon die Vortragsweise bestimmt seine Operntexte für die Musik: eine farbenreiche, rhythmisch biegsame Sprache, die lediglich „Ausdruck“ ist, nicht zweckhafte „Mitteilung“, wie er einmal an Richard Strauß schreibt, die alle Register der Wirkung wohl beherrscht, die sich impressionistisch andeutend gibt und dann wieder sich zu himmlischer Extase steigern läßt. Gewisse Längen und realistisch-sachliche Partien wie z. B. im „Rosenkavalier“ entspringen dem Bedürfnis der Milieu- und Charakterzeichnung. Hofmannsthal verstand das Wesen der Oper als ein Spiel, eine Angelegenheit der Sinne und der Farben, und so geht er in seiner Entwicklung von der „Elektra“ bis zur „Aegyptischen Helena“ den Weg, daß er seine Stoffe immer entschiedener mit einer mythischen Phantastik umkleidet und ihren Charakter als unwirkliche Traumwelt betont. In Elektra überwiegt noch ein psychologisierender Realismus, welcher der Handlung ihre Akzente und den Gestalten ihre scharfen Konturen verleiht. Der „Rosenkavalier“, gleichfalls realistisch, rückt durch das Genremäßige seiner Durchführung und den Lustspielton mit Intriguen und Verkleidungen dem alten Spielopertypus näher. In seinem Briefwechsel mit Richard Strauß spricht der Dichter denn auch von einer „Spieloper“, als welche ihm die Ausführung des „Rosenkavalier“ vorgeschwebt habe. In „Ariadne“, „Frau ohne Schatten“, und der „Aegyptischen Helena“ schreitet die Annäherung nach der Seite der alten Oper fort, Möglichkeiten für Ensemble- und Einzelsätze werden geschaffen, doch vor allem ist es der Märchengeist und der ans Wunderbare rührende Symbolismus dieser Stücke, welcher sie zur Verbindung mit der Musik vorzüglich geeignet macht. Hervorstechend ist ein

gewisser Zug zum Künstlichen und Aesthetisierenden, welcher sich in allen Hofmannsthal'schen Librettos vorfindet. Ein später Nachzügler des barocken, italienisch-wienerischen Kulturgeistes, dem der Zusammenhang mit einer lebendigen Kultur als Schaffensgrundlage fehlte, war Hofmannsthal gezwungen, bereits anderwärtig gestaltete dichterische Probleme aufzugreifen, um sie in seiner Art neu und vertieft zu deuten. Germanische Transzendenz hält sich mit südlicher Freude an der Szene, am bunten Spiel die Wage. Handlung und Gestalten erwuchsen ihm zu allgemein gültigen Ideen über Leben und Tod, zu symbolischer Verkettung von Diesseits und Jenseits. Die Frage nach dem Sinn von Sein und Nichtsein wird gestellt, verwandt den alten Mysterienspielen, wo Wunder und Realität ineinander fließen; Traum und Wachen stehen sich gegenüber und das eine wird im anderen gegenwärtig und wirksam empfunden.

Verwandlung ist das Zentralproblem der Hofmannsthal'schen Stücke. Wie alles fließt im Leben, zu neuen Formungen und Daseinsphasen fortschreitet, so gipfelt auch für ihn der Sinn seines Dramas in einer symbolischen Verwandlung, welche sich in der Regel an der Hauptgestalt vollzieht. Was er darstellt, ist nicht das Einmalige, Zufällige, es ist das ewig-Wiederkehrende, Typische, das er aus der Fülle der Erscheinungen hervorholt.

Als Vertreter im weitesten Sinne faßt er seine Gestalten auf. Über Elektra und Ariadne schreibt er: „... ihr Schicksal ist Beharren, Festhalten am Verlorenen, dem nur der Tod ein Ziel setzt", beide sind heroische Frauen, die aus den Zusammenhängen der gewöhnlichen Welt heraustreten und über ihre Umgebung hoch emporwachsen. Elektras Tod in der höchsten Verzückung der vollzogenen Rache ist gleichsam der krönende Abschluß ihrer Mission, und Ariadne gibt sich, den Todesgott erwartend, dem jungen Bacchus in die Arme, der selbst erst durch die liebende Frau zum Gott erwacht und sie in ein neues höheres Leben führt:

„Deiner hab' ich um alles bedurft!
Nun bin ich ein anderer als ich war,
Durch deine Schmerzen bin ich reich,
Nun reg' ich die Glieder in göttlicher Lust!
Und eher sterben die ewigen Sterne,
Eh' denn du stürbest aus meinen Armen!"

Noch schärfer als siegreicher Lebenserneuerer und Triumphator über den Tod ist Herakles-Dionysos in der „Alkestis" (komponiert von Egon Wellesz) gefaßt. Als berauschter Gastfreund bewirkt hier Herakles, hinter dessen Maske sich Dionysos verbirgt, das Wunder, die eben verstorbene Alkestis dem Tode zu entreißen. Das Prinzip des ewigen Lebenskreislaufs, das „Stirb und Werde" Goethes ist hier gemeint, die Erneuerung und Verwandlung aus der Kraft der Extase, des dionysischen Rausches. Der Tod wird als eine Phase des Lebensprinzips gedeutet, er ist hier ein Übergang zwischen zwei Leben und ein Gleichnis:

„... Göttliche Art der Trunkenheit vielleicht
Ist was wir Todsein heißen."

Und aus den Armen Herakles' kehrt eine verwandelte Alkestis ins Leben zurück.

Wie sehr auch die Erwählten und Höherstrebenden der Verwandlung teilhaftig werden, die Niedrigen, Erdgebundenen bleiben von ihr ausgeschlossen. Sie sind die Gegenspieler der Helden, die Dumpfen, nur auf sich-selbst-Bedachten, die vor dem reicheren Schicksal teilnahmslos zurückbleiben. Elektras Gegenspielerin ist ihre Schwester Chrysothemis („... ich bin ein Weib und will ein Weiberschicksal") und Ariadne stehen Zerbinetta und ihre frivolen Begleiter gegenüber (sie sind das glossierende Element der Handlung, welches das Seelenwunder Ariadnes mit den Maßen des Alltags mißt). Auch in der „Alkestis" findet sich der Gegensatz zwischen höherer Berufung und irdischem Gebundensein: die Königin gibt ihr eigenes Leben preis, um dem Gatten Admet das seine zu bewahren, und während dieser die Gattin aufopfert, vollzieht sich an ihr das Wunder der Erneuerung durch den Tod.

Für das Opernbuch bedeuten diese symbolischen Gegenüberstellungen ein wirkungsvolles Kon-

traſtelement. Den Forderungen des guten Librettos kamen dieſe Gruppierungen — in der „Frau ohne Schatten" das Kaiſerpaar und die Färbersleute, ferner die Gegenpole Oktavian — Ochs im „Roſenkavalier", Joſeph und die Frau des Potiphar in der „Joſephslegende",[1] Helena und Menelas in der „Aegyptiſchen Helena" — mit ihren Konflikten und Verwandlungen weitaus entgegen und zeichneten der Muſik gleichſam ihre Bahn vor. Der Kontraſt als Grundprinzip jeder muſikaliſchen Form, vom kurzen Motiv bis zu den großen zykliſchen Formen, erſcheint hier dichteriſch vertieft und dabei dennoch der Theaterwirkung dienſtbar gemacht.

Einen beſonders breiten Raum nimmt die Kontraſt-Symbolik in der Ariadne ein. Der Kern des Stückes, die Ariadne-Zerbinetta-Handlung wird umſchloſſen von der Molière-Handlung, welche Hofmannsthal als eine vergrößerte Variante des Grundmotivs geſtaltet. Dem Spiel auf der Bühne („Ariadne auf Naxos") ſteht die Wirklichkeitswelt des Herrn Jourdain gegenüber, ſzeniſch ſinnfällig gemacht durch die rampenartige Überbrückung, welche Bühne und Zuſchauerraum miteinander verbindet. Um die Grundidee, von allem epiſodiſchen Beiwerk befreit, deutlich hervortreten zu laſſen, hat Hofmannsthal die urſprüngliche Faſſung des Ariadne-Buches (Stuttgarter Aufführung), in welchem die „Bourgeois gentilhomme"-Komödie Molières mit ihren Muſiker-, Philoſophen-, Fecht- und Tanzſzenen einen wichtigen Raum einnimmt und Herr Jourdain eine Hauptfigur iſt, verworfen und die bekannte Wiener Faſſung geſchaffen. Die geiſtreiche Artiſtik der Anlage ſticht hier in die Augen[2], überhaupt Hofmannsthals Vorliebe für das Außerordentliche und das äſthetiſch Beſondere (wie wäre vor ihm ein Opernbuch wie das der „Elektra", ein genial geſteigerter hyſteriſcher Fiebermonolog, möglich geweſen!).

Schon die Erfindung der Figur des Roſenkavaliers leitet ſich aus dieſer künſtleriſchen Geſinnung her. Daß der Dichter für die Oktavian-Partie eine weibliche Beſetzung vorſchreibt, geſchieht nicht allein deshalb, weil hier eine Figur, halb Knabe, halb Jüngling, gezeichnet werden ſoll, auch nicht allein, um den jungen Grafen in der Verkleidung als Kammerzofe glaubhafter zu machen; es geht dem Autor hier vielmehr um die feine Pikanterie, welche in der zweifachen Umwertung des Verkleidungsmotivs liegt. Der jugendliche Galan einer großen Dame, von einer Frau dargeſtellt, iſt an und für ſich reizvoll und opernmäßig; wenn aber dann dieſer Galan in Frauenkleider ſchlüpft und man unter der Maske der verführeriſchen Zofe den Geliebten ihrer Herrin weiß, ſo liegt darin ein artiſtiſcher Charme, würdig eines Mozart, den ſich nur Hofmannsthal leiſten konnte ohne die Gefahr, ins Poſſenhafte herabzuſinken. Das alles iſt entzückend und aus dem Geiſte des Rokoko erfaßt und es iſt vor allem unerhört muſiknah, wie das ganze Roſenkavalier-Buch mit ſeiner Wiener Atmoſphäre, ſeinen Szenen, die an alte Stiche gemahnen und ſeiner Canalettomäßigen Treue der Milieu-Behandlung.

Geſteigert und in die Region des Eheproblems hinüberſpielend tritt das Verwandlungsmotiv in der „Frau ohne Schatten" und in der „Aegyptiſchen Helena" auf. In der „Frau ohne Schatten" ſind es zwei Paare: Kaiſer und Kaiſerin, Färber und Färbersfrau, die aus Verirrung und Schuld nach Vereinigung und Elternſchaft ſtreben. Verſchieden geſtuft wie in der „Zauberflöte", finden beide ihre Erlöſung in einem durch Liebe geläuterten Menſchentum. Die Geiſtertochter (Kaiſerin), berührt durch menſchliches Empfinden und durch das Erlebnis des Mitleids (Verzicht auf den fremden Schatten), wird frei vom Fluch ihres außermenſchlichen Lebensgeſetzes,

---

[1] Die Idee dieſer pantomimiſchen Zwiſchenarbeit faßte Hofmannsthal in einem Briefe an Richard Strauß folgendermaßen zuſammen: „... Was wäre es anders, als das grandioſe und unheimliche Grundmotiv von Strindbergs ganzem Lebenswerk — vom Kampf des Geniehaften, geſteigerten Intellektuellen im Mann mit dem Böſen, Dummen der Frau, dem Herabziehen-wollen, Verweichlichen-wollen?"

[2] Die hier vorliegende Verquickung von opera seria und buffa iſt in der Literatur nicht ohne Vorgänger. In Monteverdis „L'Incoronatione di Poppea" (1642) erſtreckt ſich das burleske „Intermezzo" der Zwiſchenakte bis in die tragiſche Handlung hinein, ſo daß eine Vermengung von ernſten und buffa-Auftritten vorliegt, und Goethe ſchaltet in ſein „Triumph der Empfindſamkeit" betiteltes Scherzſpiel, worin er das Mono- und Melodrama verſpottet, das Melodram „Proſerpina" ein — eine Vertauſchung der Gattungen gegenüber Hofmannsthal.

und die Färbersfrau erkennt in Liebe die Herzensgröße ihres Gatten. Erst durch die mystische Vereinigung von Mann und Frau in der ehelichen Gemeinschaft finden die Ungeborenen den Weg ins Leben und beiden Frauen wird der Schatten zuteil.[3] Hofmannsthal, der geniale Nachempfinder, setzt hier die Linie der altwiener Zauber- und Märchenoper, etwa im Stile Schikaneders oder Raimunds, fort. Den mystisch-symbolischen Beziehungen der Handlung hat man Verworrenheit und Schwerfaßlichkeit zum Vorwurf gemacht — ohne dabei des Vorrechts der Oper auf bunte Phantasiefülle zu gedenken, entsprechend Goethe's Worten über sein Helena-Drama: „... Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich nicht der höhere Sinn entgehen, wie es ja auch bei der Zauberflöte und andern Dingen der Fall ist."

Aber den Höhepunkt von Hofmannsthals überkultivierter Ideendramatik bildet sein letztes Libretto-Opus, „Die Aegyptische Helena". Der wenig bekannte Vorwurf der Heimkehr Helenas, von Euripides einmal besungen, gibt den Stoff zu einer ganz im Symbolistischen aufgelösten Handlung, deren inneren Motor und Psychologie Hofmannsthal unserer gegenwärtigen Epoche wesensverwandt setzt. Denn diese Gegenwart, „... die sich vor so ungeheuren Horizonten vollzieht .. mit ihrer inneren Weite .. ihren rasenden inneren Spannungen, mit ihrem Umgebensein von Jahrtausenden, mit ihrem Hier und Anderswo .." sei selbst ein Stück Mythe, verwandt dem Zeitalter der trojanischen Katastrophe. So will „Die Aegyptische Helena" als modernes Buch verstanden sein, welches den Läuterungsprozeß Helena-Menelas im Lichte zeitgemäßer Psychologie zeigt. Zauberei wird zum Symbol für seelische Prozesse, Traum und Schein durchsetzen die Wirklichkeit und zeigen den Weg der Läuterung, den das schwergekränkte Gemüt des Menelas durchschreitet. So wächst aus dem ursprünglichen Rächer seiner Ehre der zum Ertragen der Wahrheit fähige, in Liebe verzeihende Gatte empor.

Auch hier klingt, wie in der „Frau ohne Schatten", die Frage nach dem allgemein-Menschlichen hindurch aus aller verwickelten Symbolik, eine Frage, die Hofmannsthal aus der Verantwortlichkeit des Dichters stellt.

Zu unserer Musikbeilage.

Mit einem Klavierstück und einem Lied suchen wir das Wesen von Joseph Haas, dem dieses Heft gewidmet ist, anzudeuten. Es auszudeuten ist auf so engem Raum nicht möglich. Dazu ist dieser Komponist zu vielseitig, dazu ist zuviel Reichtum von ihm verschwendet.

Das Klavierstück, entnommen den „Schwänken und Idyllen", einem „Zyklus von Fantasietten", ist ein kleines Mosaik Haas'scher Poeterei. In sein gemütliches, schier maulendes Vorsichhinsingen stößt eine Synkope, stechen ein paar spitze Töne. Der Aufruhr jedoch ist bald wieder beschwichtigt. Im Mittelteil bricht der Übermut los; aber er ist von den tappenden Baßschritten wie gefesselt. Der kleine Schnörkel wird sofort wieder festgelegt. Er mündet schließlich in die Wiederholung des ersten Teiles, der reicher verbrämt erscheint (Haas liebt diese Dreiteilung in seinen Klavierstücken). Im Anhang wird zunächst das Motiv des Mittelteiles, dann das des Randstückes aufgenommen. Auch hier wechselt auf engem Raum der Ausdruck des Spielerischen hinüber ins Versonnene.

In dem Stück aus den „Christusliedern" eine andere Welt. Größte Konzentration ist in diesem Liederheft versucht. Sie verbietet lyrisches und liedmäßiges Verweilen. Sie verlangt eine Objektivierung des Gefühls. Im „Sehnen abends" schlägt das eigene Herz noch am lautesten. Es hebt an wie ein keusches Liebeslied im Abendrot. Dann aber bricht die Nacht herein und mit ihr Verzweiflung. Ungestüm schlägt der Ruf des zweiflerischen Menschen gegen den

[3] Ähnlich dem Motiv der Kaiserin, welche über den dämonischen Einfluß ihrer Amme siegt und so den bereits (nach einer Frist von drei Tagen) zu Stein gewordenen Gatten erlöst, ist die Figur des Kaisers in dem Hofmannsthalschen Jugenddrama „Der Kaiser und die Hexe" gezeichnet. Auch hier findet der Held, indem er durch eine bestimmte Frist seine Geliebte, die Hexe, nicht berührt, seine Erlösung zum Menschentum aus einem dämonischen Zwitterdasein.

Himmel an. Nicht einmal das Wiſſen um die Gnade kann es beſchwichtigen. Immer drängender wird der Ruf. Aus dem letzten Aufſchrei bricht noch einmal glühend der Liebesruf, diesmal herriſch, fordernd; eine Variation des teſtamentariſchen Wortes: „Ich laſſe dich nicht, du ſegneteſt mich denn".

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels.

Unſer im Juliheft veröffentlichtes muſikaliſches Silbenrätſel hat eine überraſchend freudige Beteiligung aus allen Kreiſen unſerer Abonnenten gefunden. Die richtige Löſung lautet:

1. Discant, 2. Impreſſionismus, 3. Edition, 4. Grabu, 5. Enharmonik, 6. Sauer, 7. Etüde, 8. Tiefland, 9. Zunge, 10. Elegie, 11. David, 12. Ehrlich, 13. Rameau, 14. Micaela, 15. Ortrud, 16. Rigaudon, 17. assai, 18. Lassus.

Der Ausſpruch Robert Schumanns lautet: „Die Geſetze der Moral ſind auch die der Kunſt."

Insgeſamt gingen 259 richtige Löſungen ein, unter denen ſich eine ganze Reihe von dichteriſchen Ergüſſen befand. Um einigermaßen der zahlreichen Beteiligung gerecht zu werden, haben wir den 3 beſten dichteriſchen Löſungen je einen erſten Preis zuerkannt, ſodaß der 1. Preis dreimal zur Verteilung gelangt und zwar an Rektor R. Gottſchalk, Berlin, Kurt Haefeker, Hamburg, und Muſikdirektor Bruno Leipold, Schmalkalden i. Th.

Die drei dichteriſchen Löſungen des 1. Preiſes bringen wir nachſtehend zum Abdruck:

Rätſel gab die grauſe Sphinx
Jungen und Betagten;
um ihr armes Leben ging's,
wenn ſie ſtumm verſagten.

So hart iſt Herr Boſſe nicht,
der muſikbegeiſtert
einen Löſerpreis verſpricht,
wer ſein Rätſel meiſtert.

Knacken will ich ſeine Nuß,
denk', er wird mich loben,
will, gewandt wie Ödipus,
meinen Witz erproben.

Und ich bannte aufs Papier
viele Künſtlernamen,
die nach kurzem Sinnen mir
in die Feder kamen.

Vor mir ſtand's mit einem Mal
durch der Stunde Gunſt:
Die Geſetze der Moral
ſind auch die der Kunſt.

Rektor R. Gottſchalk.

Ich ſchrieb dereinſt für hohen Discant
Ein Muſikſtück — Impreſſionismus
Die Edition aber, arrogant
Und mit einem Zug von Zynismus,
Sie ſchrieb zurück: „Grabu ſchon ließ
In dieſer Art muſizieren,
Und Enharmonik, wie deses—c—his,
Die kann uns nicht imponieren.
Nicht mal Herr Sauer ſpielt ſo was
(Und fürcht' doch keine Etüde!).
Mein Herr! Das Tiefland fehlt, der Baß!
Discant allein macht müde."

Mir blieb vor Schreck die Zunge ſtehn,
Ich konnte kaum mehr ſingen;
Nur einer Elegie Getön
Wollt' aus der Kehle dringen.
Von David ſpielt' ich das d-moll-
Konzert in Schmerz und Fieber;
Mein Herz wuchs mir ſo ſehnſuchtsvoll,
Es lief mir beinah über.
Drauf ſpielt' ich Ehrlichs Klavierkonzert
In ungariſchem Stile;
Das hat mich wieder hochgezerrt
Aus dumpfem Druckgefühle.
Ach! Druck! Wer druckt mein Impromptu?
Ich bin doch ſo moderne!
Rameau's Traité de l'harmonie,
Der liegt mir gänzlich ferne!
Ach nein, nein, nein, es kann nicht ſein!
(Mit Micaela ſprech' ich.)
Bei meiner Ortrud kehr' ich ein;
Den Notenſtift zerbrech' ich.
Ich tanze mit ihr Rigaudon
— Assai presto Passus —,
Bis daß ich hab' genug davon
Und fall' ins Bette — lassus.

*

Dies Verslein hat wohl 'ne Moral,
Auch Kunſt man darin find't!
Du, Leſer, haſt Entſcheidungsqual;
Hat Schumann recht mit ſeiner Wahl,
Daß beider Geſetze dieſelben ſind?

Kurt Haefeker, Hamburg.

Herr Gustav Bosse führet gut und fein
sich mit 'nem Preisausschreiben ein
in unsrer „Zeitschrift für Musik" —
Da mach' ich mit und hoff' auf Glück!
So tönet es im hoh'n Diskant,
im tiefen Baß durchs ganze Land.
Hat man Impressionismus schon,
find't man auch bald die Edition.
Der welsche Grabu spielt' die Geige,
war auch zu Haus im Notenreiche
und kannte wahrlich Stück für Stück
die Regeln der Enharmonik.
Doch ist um vieles wahrlich schlauer
der tapfre Tastenschläger Sauer.
Er spielt zu höchlichstem Ergötzen,
weiß stets den Finger recht zu setzen,
sei's in Etüden, in Balladen,
sei's auch in x's Klaviersonaten.
D'Albert läßt oft im Tiefland tönen
der Schalmei Zunge mit so schönen
Motiven und mit Melodie,
läßt hören Tanz und Elegie.
Da horcht der alte David ehrlich.
(Rameau scheint dieses Spiel gefährlich!)
Die Micaela singt mit Feuer,
die Ortrud brüllt oft ungeheuer.
Für Rigaudon und Allemande
herrscht heute Foxtrot — welch 'ne Schande! —
Assai trampeln hin und wieder
die Bubiköpf' und Schieberbrüder.
Ja, Lassus, dieser Alter, Guter,
der führte einst ein andres Ruder,
der liebt' das Wahre, Edle, Reine,
schrieb für den Kopf — nicht für die Beine!
Robert Schumann hör' ich mahnen:
„Bleibt auf eurer Meister Bahnen,
die Gesetze der Moral
sind auch die der Kunst", zumal
ja vom Dach pfeift's jeder Spatz:
Kunst ist sauber! — dreckig: Jazz!

Musikdirektor Bruno Leipold, Schmalkalden i. Th.

Den zweiten Preis erhielt Dr. Hermann Schmidt, Bad Segeberg, der seiner richtigen Lösung nachfolgenden dichterischen Erguß anhängte:

Ich weiß nicht, Herr Rätsellibrettist,
ob du mit mir einverstanden bist.
Auf jeden Fall hab' ich mir deinen Text
à la Schumann zusammengekompoklext.
So scheint mir, du setztest ie statt i
frei nach den Regeln der Enharmonie;
und Namen wie Sauer, David und Ehrlich
machten die Lösung für viele beschwerlich.
So konnte es weiter manchen verdreißen,
Daß Grabu auch öfters Grabut geheißen.
Und ist so der Rater nicht hochmusikalisch
oder von Spürsinn mehr lexikonalisch,
dann geht ihm, ins traurige Nichts smorzando,
durch solche Schliche der Preis flautando.

Je einen dritten Preis erhielten Frl. H. C. van Hoeh, Middelburg/Holland, Leo Petri, stud. mus., Mainz, und Gräfin Schlieffen, Bad Doberan i. Mecklenbg., die ebenfalls ihren Lösungen dichterische Ergüsse hinzugefügt hatten.

Der Abdruck aller dichterischen Ergüsse würde zu weit führen; wir müssen uns auf die obigen beschränken.

Um nicht ungerecht zu werden gegen Einzelne, haben wir allen, die eine richtige Lösung des Rätsels einsandten, einen Trostpreis zugesandt. Die Namen der Empfänger von Trostpreisen sind:

Prof. J. Achtélik, Leipzig — van Adrichem-Boogaert, Insel Walcheren (Niederlande) — Grete Altstadt, Pianistin, Wiesbaden — H. Anke, Leipzig — Fr. Karla Apfeld, Langensalza.

Georg Babl, Schulamtsbewerber, Eichstätt — Hermann Baldauf, Studienrat, Meißen — Emil Baritsch, Kilchberg/Zürich — Max Bendel, Studienrat, Traunstein, Obb. — Elis. Bergner, Leipzig — Ilse Bernatz, Konzertcellistin, Frankfurt a. M. — Prof. Bernhard, Mainz — Otto Bettzieche, Emmerich — Elfr. Birkenstock, Pianistin, Saarbrücken — Käthe Blanck, Rostock — Leonh. Blumberger, Dortmund — Eva Boden, Konzertsängerin, Essen — Heinrich Bohnes, Mülheim a. R. — Friedo Boitin, Bad Godesberg — Lucretia Bolwin, Gelsenkirchen — Anna Börner, Bremen — Hubert Brem, Chordirektor, München — Hans Brenner, Neustädel i. Erzg. — Gerh. Brey, Organist u. Musikl., Essen — Dr. F. Brockmann, Güstrow — Felix Brodtbeck, Oberwil b. Basel — Friedr. Buck, stud. mus., Altona — Meta Bückmann, M.-Gladbach — Hanna Bührmann, Neunburg i. Oldbg. — Else Bothe, Musikl., Barsighausen b. Hann. — Stefan Bálimt, Kapellmeister, Saarbrücken — Lina Becker, Darmstadt — San.-Rat D. Buschmann, Parchim.

Dr. Otto Chmel, Musikreferent, Mannheim.

Paul Deerbeck, Leipzig — Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schw. — C. Deiters, Magdeburg — Frau Elis. Demma, Nürnberg — W. Diehl, Lehrer, Elversberg (Saargeb.) — Hertha Dorband, Westeregeln — F. A. Drechsel, Kantor, Ursprung, Sa. — E. Dürschner, Nürnberg.

Fr Admiral Eberins, Kiel — Jakob Ebling, Wahlheim, N.-Heſſ. — Kurt Elſäſſer, Frankenberg i. Sa.

Frl. F. Fahrenhorſt, Geſangslehrerin, Hamburg — Dr. H. Fechter, Aprath — Bertha Feder, Muſiklehrerin, Kleinwelka b. Bautzen — Erwin Feier, Ludwigshafen — Th. Feige, Studienrat, Porta Westfalica — Hermann Fey, Organiſt, Direktor der Lübiſchen Singſchule, Lübeck — Karl Fichtner, Stud.-Aſſ. f. Muſik, Ansbach — Dr. Paul Francke, Clausthal — L. Frankenſtein, Muſikſchriftſteller, Leipzig — Ilſe Fretzdorff, Leipzig — Martin Friedrich, Lehrer, Gehren i. Th. — Heinrich Funk, Muſikreferent, Jena — Friedel Fürſtenow, Geigenlehrerin, Eſſen — Agnes Furter, Muſiklehrerin, Königsfeld.

Herbert Gadſch, Mittweida i. Sa. — M. Gärtner, Muſikreferent, Voerde, Krs. Schwelm — Wolfg. Germann, Leipzig — Walter Gola, Solocelliſt, Oppeln — Georg Görgens, Organiſt u. Muſiklehrer, Hackenburg i. Weſterwald — Günther Grahl, stud. mus., Kiel — Egon Greif, Mittweida — Alex. Grimpe, Hamburg — Otto Grunmach, Solo-Flötiſt, Frankfurt a. M. — Otto Goldhammer, Roßlau (Anh.) — Adolf Th. Grab, Bühlertal i. B. — Ohla Grotſch, Leipzig.

Kurt Haeſer, Konzertpianiſt, Dortmund — Alfred Haniſch, Rakau, O.-S. — Car. Hanke, Cellovirt., Erfurt — F. Haenſel, Kantor, Bad Warmbrunn — Thilde Heiß, stud. mus., München — Carl Otto Heuſer, Hannover — Karl Hildebrand, Muſiklehrer, Jever — Erich Höffner, Leipzig — Albert Hofmann, Pianiſt, Wiesbaden — Gertr. Holtz, Pianiſtin, Roſtock — Horſtmann, Studienrat, Landsberg a. W. — Ruth Hühner, Studentin der Muſik, Kreuzburg, O.-S. — Mathilde Huſchke, Weimar — Alfred Heidlich, Caſtrop-Rauxel.

Albert Karl Imhof, Vöhrenbach i. Schwarzw.

Max Jentſchura, Lehrer, Rudersdorf i. Th. — Wilh. K. Jerber, Wentorf-Reinbeck (Hamburg) — Al. Jöhnk, Kiel.

Chr. Lor. Kagerer, Studienrat f. Muſ., Burghauſen a. Salzach — Dr. Willy Kahl, Bibliotheksrat u. Priv.-Doz., Köln — Victor Kantert, Muſikdirektor, Eſſen — Fr. Elſe Kapferer, Freiburg i. Br. — Hans Kaſch, stud. phil., Herford i. W. — Lie Keßler-Lindemann, Kaſſel — H. Keller, Stuttgart — Martha Kiepe, Oberhauſen i. Rhl. — Hilde Knümann, Klavierpädagogin, Gelſenkirchen — Hanni Koch, Harburg — Arthur Kolditz, Pianiſt, Harthau i. Sa. — Franz Koop, Hamburg — Mart. Korb, Organiſt a. St. Maria, Stolp — Carl Korte, Köln — Lucie Kramer, Klavierlehrerin, Reichenbach i. V. — Marie Kraußoldt, Klavierpädag., Eſſen — Emma Krenkel, Muſiklehrerin, Michelſtadt — Kurt Krenz, Berlin-Spandau — Ulr. Krüger, stud. phil., Charlottenburg — Bertha Krugmann, Eſſen — Eberhard Kubatſch, Hindenburg — O. Kurſchel, Königsberg i. Pr. — Fr. Friedl Kutſch, Mankerwitz i. Schleſ.

Rud. Lampe, Braunſchweig — Aug. Langenbeck, Flensburg — Ernſt Lemke, Studienrat, Stralſund — Paul Loſſe, Konz.- u. Or.-Sänger, Leipzig — Fritz Lubrich, kgl. Muſikdirektor, Sprottau i. Sa. — Alfred Luding, Bariton, Leipzig — Fritz Lorberg, Muſikl., Cuxhaven.

Erich Margenburg, Muſiklehrer, Neuruppin — Gertrud Mennel, Klavierlehrerin, Greiz i. Th. — Dr. Merkle, Pfarrer, Blanſingen i. B. — Ernſt Meyer, Konzertſänger, Halle a. S. — Hubert Meyer jr., Walheim b. Aachen — Loulon Michels, Muſikſeminariſtin, Roſtock — Margarete Modes, Bibliotheksſekretärin, Nürnberg — Lotte Molkenthin, Roſtock — Dr. Heinr. Möller, Muſikſchriftſteller, Naumburg a. S. — K. Motz, Lyz.-Oberlehrer, Nordhauſen — Schw. Eliſ. Müller, Dresden — Walter Müller, Leipzig — Heinrich Münz, Muſiklehrer, Waldshut i. B. — Hans Meiz, Konſervatoriſt, Graz — Franz Mieleithner, Lehrer, Habiſchried, Nby.

Ludwig Nauber, stud. mus., Köln — Karl Nell, Gymn.-Muſiklehrer, Stettin — N. Nenner, Studienprof., Bamberg — Felix Neubauer, Pianiſt, Dresden — Kurt Neumann, Eſſen — Dr. Nöther, Landau i. Pf.

Karl Ordemann, Lehrer u. Organiſt, Oſterholz-Scharmbeck.

Erich Pabſt, Mitgl. d. Kurkapelle, Bad Wildungen — Charlotte Parlapanoff, Leipzig — R. Paul, Kantor, Mülſen i. Sa. — Univ.-Prof. Dr. Frhr. v. d. Pfordten, München — K. M. Piſarowitz, Kapellmeiſter, Prag — Johannes Platz, Kantor, Gößnitz i. Th. — Kurt Pomp, Lehrer, Marienberg i. Sa. — Grete Popken, Muſiklehrerin, Jever — H. Poppen, Muſikdirektor, Heidelberg — Fritz Pothmann, Organiſt Eſſen — Joachim Petzold, stud. mus., Diemitz b. Halle a. S.

W. Quedenfeld, Tonſetzer, Stendal.

Paul Raabe, Lodz (Polen) — Grete Rabe, Hohenlimburg — Schw. P. Rabuske, Ahlen i. W. — Walter Rauch, Chemnitz — Johannes Reichert, Muſikdirektor, Teplitz-Schönau (C.S.R.)

— Inge Richter, Schwabach b. Nbg. — Gerd Ridder, Mülheim a. d. Ruhr — Fritz Riedel, kgl. Musikdirektor, Forst (Lausitz) — Akad.-Prof. Ernst Riemann, München — Georg Riemann, Annaberg i. Erzgeb. — Franz Riest, Musiklehrer, Neusalz a. O. — Waltr. Rietkötter, Hagen i. W. — Hermann Rilz, Lehrer, Weimar — Herm. Ringlage, Studienrat, Steppenberg — Lena Roffmann, stud. mus., Berlin — Theod. Röhmeyer, Pforzheim — Otto Röll, Völkershausen i. Rh. — Richard Rost, Oschatz i. Sa. — Fr. Laura Roth, Essen — Erna Royen, M.-Gladbach.

Kläre Siemers, Dortmund — M. Sinner, Lehrer u. Chormeister, Bleichenbach i. O.-Hess. — Gust. Spalwingk, Weißenfels a. S. — Hans Spies, Kammersänger, Essen — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen (C. S. R.) — Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — A. Scharp, Hamburg — Walther Schiefer, Kantor u. Organist a. d. Stadtkirche, Hohenstein-Ernstthal — Karl Schlegel, Musiklehrer, Recklinghausen — Johann Schletter, Wanne — Alexandrine Schmäckel, Ges.-Lehrerin, Schwerin — Alfred Schmidt, Lehrer, Waldshut i. B. — Gustav Schmidt, Nürnberg — Maria Schmitt, gepr. Klavierlehrerin, Rostock — Franz Schnaas jr., Siegen i. W. — Frau W. Schoer, Altona — Otto Schrimpf, Musiklehrer, Saarbrücken — Prof. V. Schröder, Halle a. S. — M. Schubert, Kantor, Schrebitz b. Döbeln — Herbert Schulz, Berlin — J. Schulze, Kantor, Lichtenstein i. Sa. — Margarete Schuppe, Gesanglehrerin, Bad Harzburg — Anton Schütz, Chordirektor, Böhmisch-Leipa (C. S. R.) — Alfons Schweickart, stud. mus., Konstanz i. B. — Robert Schwemmer, Nürnberg — Schwester Mar. Bonifatia, Musiklehrerin, Abtei Seligenthal b. Landshut — Geheimrat Dr. Stamm, Planegg — Kurt Stock, Berlin — Amtsgerichtsrat Dr. M. Struck, Laage i. Mecklbg. — H. Studeny, Violinvirtuosin, München — Sab. von Stülpnagel, Bad Doberau i. Mecklbg. — Käthe Schleuse, Musiksem., Rostock i. M. — Studienrat Schubert, Frankfurt a. O. — W. Schmidt, Lehrer, Parchim i. M.

Dr. Oiva Talvitie, Tampere (Finnland) — Siegfr. Tappold, Kammersänger, Mannheim — Edwin Telschow, Lehrer, Jabel b. Wittstock — K. Thalemann, Studienrat, Zwickau i. Sa. — Werner Thomas, Kaiserslautern — Ernst Träger, städt. Konzertmstr., Kiel — P. Trappmann, Oberhausen i. Rhld. — Dr. Otto Trübe, Dessau — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz i. Sa. — Jos. Tönnes, Organist, Duisburg — Dipl.-Ing. Hs. Tempel, Agra (Schweiz).

Berthel Ullrich, Wechselburg i. Sa. — Martin Usbeck, Organist d. Paulskirche, Kiel — Emmy Unruh, Altistin, Bad Kösen.

Leonhard Vandelet, stud. mus., Basel — Kurt Vetter, Annaberg — Martha Vilich, Musiklehrerin, M.-Gladbach — Ernst du Vinage, Prop.-Leiter d. Vlg. N. Simrock, Berlin — Dr. Wilhelm Virneisel, Dresden — Aenne Voell, Dölken i. Rhld. — Hild. Voigt, Klavierlehrerin, Magdeburg.

Hugo Wacker, Charlottenburg — Fritz Wagner, Lehrer, Ronneburg i. Th. — Rud. Wältermann, Musikschüler, Münster i. W. — L. Walther, Ingolstadt — Maria Walther, Erlangen — Rudolf Walther, Griesheim a. M. — Richard Weber, Lauterbach i. E. — Frz. Weis, Direktor, München — Dr. Johannes Weißenborn, Bremen — Heinrich Werlé, Leipzig — Fr. Wesselmann, Sem.-Oberlehrer, Büren i. W. — Fr. Wilms, Domkantor, Braunschweig — Rud. Winter, Zeitz — Helmut Wirth, Kiel — Camillo Wolf, Eger — Alfred Wottrich, Delmenhorst i. O. — Erich Wrede, Pianist, Berlin — Anna Charl. Wutzky, Bibliothekarin, Berlin — Rud. Werner, stud. phil. et mus., Klotzsche b. Dresden.

Erika Zander, Düsseldorf — Hermine Zander, Klavierlehrerin, Hagen i. W. — A. Zeheter, Studienrat, Wunsiedel — Helene v. Zeschau, Kötzschenbroda — Franz Zorn, Nürnberg.

Allen unseren Rätselratern zur Freude kündigen wir hiermit für das Oktoberheft ein neues musikalisches Rätsel an, das aber etwas schwerer ausfallen soll!

Neuerscheinungen.

Kothe-Cloß: Abriß der allgemeinen Musikgeschichte. 12. vollständig umgearbeitete, bis zur Gegenwart führende Auflage. Leipzig, F. E. C. Leuckart, 1929. Br. M. 7.50, geb. M. 9.—.

Otto Gauß, op. 23: Introduktion und Fuge über die Choralintonation „Salve Regina" für Orgel. Augsburg u. Wien, Anton Böhm & Sohn, 1929. M. 2.—.

Christoph Lorenz Kagerer, op. 50b: Quadrupelfuge als Orgelnachspiel zur Marienmesse des gleichen Komponisten für Orgel. Augsburg u. Wien, Anton Böhm & Sohn, 1929. M. 2.—.

Walther Nohl: Goethe und Beethoven. (Von deutscher Musik Band 31.) Kl. 8⁰., 104 S., Regensburg, Gustav Bosse, 1929. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Hans Watzlik: Adlereinsam, Erzählungen um Beethoven. (Von deutscher Musik Bd. 32.) Kl. 8°, 78 S., Regensburg, Gustav Bosse, 1929. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Erich Worbs: Beethoven. (Von deutscher Musik Band 33.) Kl. 8°, 94 S., Regensburg, Gustav Bosse, 1929. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Bernhard Fischer: Die achte Symphonie, Eine Beethoven-Novelle. (Von deutscher Musik Band 34.) Kl. 8°, 75 S., Regensburg, Gustav Bosse, 1929. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Hans von Wolzogen: Musik und Theater. (Von deutscher Musik Band 37.) Kl. 8°, Regensburg, Gustav Bosse, 1929. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Friedrich Klose: Bayreuth. (Von deutscher Musik Bd. 43.) Kl. 8°, 78 S., Regensburg, Gustav Bosse, 1929. Geh. M. 1.—, geb. M. 2.—.

Besprechungen.

BERICHT ÜBER DIE DRITTE TAGUNG FÜR DEUTSCHE ORGELKUNST. Bärenreiter-Verlag zu Kassel.

Mag man auch aus den vorliegenden Berichten den Eindruck gewinnen, daß bis zur endgültigen Lösung des Problems der Zukunftsorgel noch ein weiter Weg zurückzulegen ist, so kann man doch konstatieren, daß zunächst durch die wissenschaftlichen Untersuchungen ziemliche Klarheit über die verschiedenen historischen Orgeltypen erreicht wurde. Erst durch diese Betrachtungen ist die Möglichkeit zur Bewertung unserer Orgel gegeben und läßt sich ein Maßstab zur Schaffung eines neuen Orgeltyps gewinnen. Hat hier schon Prof. Gurlitt in dem Bericht zur Freiburger Orgeltagung durch seine Untersuchungen über den Wandel des Klangideales einen wichtigen Baustein zur historischen Erkenntnis beigetragen, so zeigt uns jetzt Mahrenholz in einem hochbedeutsamen Vortrag über die klangerzeugenden Faktoren den Weg, die einzelnen Orgeltypen durch eine Vergleichung der Konstruktionselemente zu charakterisieren. Das chorische Prinzip der Frühbarockorgel, die Aufhebung desselben in der Orgel Silbermanns (über deren Einordnung in den romantischen Typ man allerdings anderer Meinung sein kann), der Niedergang der Orgelkunst durch Emanzipierung der Musik von der Kirche und Einführung der Streicherstimmen wird von Mahrenholz in ausführlicher Weise behandelt. Neben diesem ganz besonders wichtigen Beitrag erscheinen andere Abhandlungen teils liturgischer, teils historischer, teils orgelbautechnischer Richtung. Die in der ersten Gruppe zusammengestellten Vorträge von Frotscher, Mahrenholz, Mendelssohn, Quoika, Smend und Wörsching gehen von der Wichtigkeit der Orgel im Gottesdienst aus und sehen im religiösen Geist den Faktor, der die Form der Kultorgel bestimmen soll, wie auch Hasse eine lebendige Orgelkunst nur von Persönlichkeiten getragen sieht, in denen Religion und Kultus lebendige Kraft ist.

Im historischen Teil ist neben Beiträgen von Blume, von Carolsfeld, Flade, Gurlitt, Handschin, Moser, Mund und Zillinger besonders eine Zusammenstellung Hans Löfflers aller Orgeln zu erwähnen, mit denen Bach in Berührung getreten ist, ferner eine wenn auch ziemlich knappe, so doch durch die übersichtliche Darstellung wertvolle Schnitger-Biographie von Paul Rubardt.

Verhältnismäßig sehr gering ist das Ergebnis des orgelbautechnischen Teiles; von irgendwelchen positiven Resultaten ist außer den interessanten Entdeckungen Jahns über die Erzeugung synthetischer Klänge kaum Wesentliches festzustellen. Wertvolle Anregungen sind geboten durch die Vorschläge über die Anlage des Spieltisches von Geyer, Keller und Lenk, sowie über die Einstimmung der heutigen Orgel von Poppen.

So erscheint dieses Buch für jeden, der sich über den gegenwärtigen Stand der Orgelbewegung informieren will, als ein unentbehrliches Compendium, das noch durch eine im Anhang wiedergegebene, für die Freiberger Domorgel von Ramin disponierte Bearbeitung von Bachs Pastorale besonderes Interesse gewinnt. Dr. Hermann Grabner.

GEORG GÖHLER: Quartett (a moll) f. Streichquartett. Taschenpartitur Leipzig, C. A. Klemm. M. 1.50. Stimmen M. 10.—.

Der Mitteldeutsche Rundfunk übermittelte Ende Mai Georg Göhlers Streichquartett in a moll. Das streng vierstimmige, der seit Reger beliebten Füllstimmen entbehrende Werk fesselt innerlich durch seine beredte und vielfach im doppelten Kontrapunkt reizvoll verschlungene Thematik, äußerlich durch die Bevorzugung weitester Lage der Außenstimmen, so daß die starkklingenden Obertöne der tiefen Viola- und Cellosaiten kräftig zur Geltung kommen. Göhler erreicht so bei Wahrung streng kammermusikalischer Form eine imponierende Klangfülle, die offenbar der Rundfunkübertragung besonders zugute kommt. — Zwischen den bewegten Ecksätzen steht ein schlichtes, kontrapunktisch sehr reizvoll ausgestattetes Andante maestoso, dessen Thema in freien Variationen verarbeitet wird; sechs dieser kurzen Variationen sind der konzertierenden ersten Solo-

violine anvertraut. Ähnlich kommt im Schlußsatze das Cello als Thematräger solistisch zur Geltung. Die Coda bildet eine hymnenartige Gestaltung des Alla breve-Themas vom letzten Satze, die nach dem stürmischen Triolengepolter von ganz besonderer Eindruckskraft und größter Wirkung ist. Das für die Funksendung offenbar besonders geeignete Werk verdient die stärkste Beachtung durch die deutschen Streichquartettvereinigungen. Dr. E. Reinstein.

HANS DAGOBERT BRUGER: Schule des Lautenspiels. 2 Teile in 4 Heften. — Julius Zwißlers Verlag, Wolfenbüttel.

Der Zwißler-Verlag legt uns in diesem stattlichen Unterrichtswerk die erste wirkliche Lautenschule der Neuzeit vor. In sorgfältiger, weitgreifender, von begeisterter Hingabe geleiteter Forscher- und Lehrerarbeit hat Hans Dagobert Bruger den Beruf übernommen, die „Königin der Instrumente" aus einer entwürdigenden Sklavenstellung als Magd und Nachläuferin der Gitarre zu befreien und sie mit der Hilfe ihrer alten Paladine in das eigene Reich zurückzuführen. Die oft schon als Anpreisung für Gitarre- und Lautenschulen verwendete Bezeichnung „nach Lehr und Art der alten Meister" erscheint auf den vorliegenden Heften zum ersten Male mit voller Berechtigung. Die großen Meister der Laute (Judenkunig, Gerle, Newsidler, Ochsenkun, Fabritius u. a.) waren schon längst „historisch" geworden. Wohl nannte man ihre Namen mit Ehrfurcht und fabelte von ihrer großen Kunst, die sie durch „geheimnisvolle Spieltechniken" erreichten, vergrub jedoch im übrigen die von ihnen hinterlassenen, sonderbar hieroglyphenhaften „Tabulaturen" als wertvolle Sammelstücke in Museen und Bibliotheken. Der Aufschwung der Gitarremusik im 18. und 19. Jahrhundert ließ die Laute in Vergessenheit geraten. Wo sie scheinbar auch weiterhin auftauchte, war es lediglich ihre äußere Gestalt, der man Besaitung, Spielweise und Kompositionen der Gitarre aufgezwungen hatte, ohne daß sie mit diesen ihr wesensfremden Gliedern je organisch verwachsen konnte.

Die Wiederbelebung des wahrhaften Lautenspiels bleibt einmal das Verdienst Meister Robert Kothes (in Bezug auf Gesangsbegleitung), das andere Mal jedoch des Kreises um Fritz Jöde, aus dem auch Bruger erwuchs.

Der Eigenart der Laute als harmonisierenden Akkordinstruments entspricht der Aufbau von Brugers Schule: Für den „anfangenden Schüler" folgt der sehr instruktiven Entwicklung des vielstimmigen Satzes aus dem einstimmigen über den zwei-, drei-, vier- und mehrstimmigen eine gründliche Akkordlehre der einzelnen Tonarten — nach Lagen geordnet — und ihre praktische Auswertung auf dem Instrument. Übungen in „Stegreifbegleitung" befestigen die gewonnenen Kenntnisse und führen den Schüler in die Ausdeutung von Generalbaßstimmen ein. Ein Kapitel „Formenlehre" hinter jedem Tonartabschnitt erläutert an Beispielen aus der alten Lautenmusik Begriffe wie „Präludium, Sarabande, Pavane, Pass'e mezzo". Der zweite Teil mit dem Untertitel „Der kunstreiche Lautenschlager" bringt die noch übrigen gebräuchlichen Tonarten der 3. bis 14. Lage sowie die selteneren der ersten 5 Lagen und beschäftigt sich dann in je einem Abschnitt mit „Kontrasaiten" usw.; Legatospiel; Ornamentik; „colorierten" Melodien und Schlußkadenzen; besonderen Anschlagsmanieren; Klangfarbe der Saiten und Lagen; kontrapunktischem Satz (hierbei findet sich eine vorzügliche Darlegung des Gegensatzes „Homophonie und Polyphonie" oder Gitarre und Laute als Symbole zweier entgegengesetzter Musikanschauungen); Laute in der alten Kammer- und Orchestermusik. Den Schluß des Lehrgangs bildet ein Anhang über die alte Lautentabulatur (deutsche, italienische, spanische, französische) mit einer Übersicht der wichtigsten Neuausgaben in Faksimile und Übertragung.

Das gesamte, reichlich eingestreute Übungs- und Beispielsmaterial ist ausschließlich den Werken der alten Meister entnommen, die auch zum Beleg technischer Maßnahmen und Ratschläge häufig wörtlich zitiert werden.

Dem vortrefflichen Werk wird die gebührende Beachtung und Anerkennung unter „Allen Freunden der edlen Lautenkunst" (Widmung) nicht entgehen. Zu wünschen bleibt nur, daß nicht allein das erste Heft hohe Auflagenziffern erlebt (gegenwärtig 2. Aufl.), sondern daß der vollständige Lehrgang alle aufstrebenden Lautenspieler zur Höhe des Könnens geleitet, denn

„Lautenschlagen ist eine Kunst
wers wol kann.
Wers nit recht lernen will
der lasse darvon." (Petr. Fabritius, 1603.)

Erich Wild, Leipzig.

VIGGO BRODERSEN: 24 Konzert-Etüden für Klavier op. 49. — Verlag Steingräber, Leipzig.

Dieser feinsinnige dänische Nach- (nicht Neu-) Romantiker wurzelt auch als Etüdenkomponist in der älteren Romantik der drei Großmeister Chopin, Schumann, Mendelssohn. Irgendwelche interessante persönliche oder neuartige technisch-pianistische Probleme bieten sie nicht; sie sind durchaus „vieux régime" im besten Sinn, und als Konzert-Etüden kommen sie, an denen die Meister der modernen Konzert-Etüde für Klavier wie Liszt, Scriábin u. a. spurlos vorübergegangen sind,

selbstverständlich zum mindesten für den Kontinent Jahrzehnte zu spät. Aber ihr rein instruktiver Wert bleibt natürlich auch so noch hoch einzuschätzen, und an der sicheren Formgestaltung und sauberen Durcharbeitung dieser, wenn auch kaum irgendwo einmal persönlichere Züge tragenden, so doch natürlichen, geschmack- und empfindungsvollen Musik wird jeder, der innere Wahrhaftigkeit über äußere Stilfexerei stellt, seine herzliche Freude haben. W. M.

HERMANN AMBROSIUS, op. 63c: Sonatine für Flöte u. Klavier. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Der Komponist hat die Flötenliteratur bereits durch mehrere wertvolle Werke bereichert, nämlich eine interessante Sonate op. 24 sowie eine ganz prächtige Suite op. 24a für Flöte und Klavier und eine reizende Kleine Suite op. 14 für Flöte, Violine und Klavier (sämtlich bei Zimmermann, Leipzig, erschienen); es ist daher nicht zu verstehen, wie derselbe Komponist eine solche trockene und erfindungsarme Musik schreiben konnte, wie sie diese Sonatine enthält, ein trübseliges Tongemälde, in das auch einige z. T. recht gräuliche Dissonanzen keine kräftigeren Farben zu bringen vermögen. Am eingänglichsten ist noch der variierte Schlußsatz, jedoch vermag er den schlechten Eindruck der beiden überaus langweiligen ersten Sätze nicht zu verwischen. P. Mittmann.

ROBERT HERNRIED, op. 34 Suite, op. 35 Vier Vortragsstücke für Flöte (oder Violine) und Klavier. Verlag Kistner & Siegel, Leipzig.

Die aus vier Sätzen (Capriccio, Lied der Sehnsucht, Tanzstück, Traurige Weise) bestehende Suite enthält geistvolle und feingearbeitete Musik, stellt aber an Technik und Ansatz des Bläsers (namentlich im Schlußstück) nicht unerhebliche Anforderungen. Am besten gelungen erscheinen mir Satz 2 und 3. Die Vortragsstücke stehen an musikalischem Gehalt zwar der Suite nach, sind aber unbedingt zur gediegenen Vortragsmusik zu rechnen. Hervorzuheben ist die schwärmerische „Erinnerung“ (Nr. 1); bei der sonst recht hübschen, gesangvollen „Elegie“ (Nr. 2) fällt das trockene Nebenthema und die Kadenz etwas aus dem Rahmen; das „Wiegenlied“ (Nr. 3) ist ein anmutiges Kabinettstücklein und Nr. 4 („Konzertstück“) effektvolle Salonmusik. Die Vortragsstücke sind auch einzeln erhältlich. Paul Mittmann.

JOSEF ZUTH: „Simon Molitor und die Wiener Gitarristik um 1800“. Verlag Ant. Goll, Wien.

Der Wiener Gitarrenforscher Josef Zuth, dessen Handbuch der Laute und Gitarre eine wertvolle Enzyklopädie der gezupften Saiteninstrumente darstellt, schildert in dieser kleineren Arbeit die Pflege des Gitarrenspieles zur Zeit der Wiener Klassik. An Hand der Besprechung des Lebens und Wirkens des tüchtigen Geigers und Gitarrenkomponisten Simon Molitor werden die Strömungen der damaligen Gitarristik aufgezeigt, welche in dem Bestreben gipfeln, die Gitarrenmusik auf die Stufe der Klaviermusik zu heben. Zuth schildert den Ausbau der technischen Möglichkeiten des Instrumentes und die gediegene kammermusikalische Behandlung, welche die Gitarre besonders durch Molitor erfuhr. In stilistischer Hinsicht lernen wir den starken Einfluß kennen, den die Persönlichkeiten Haydns und Mozarts und in geringerem Maße auch die Erscheinung Beethovens auf die Gitarrenmusik ausüben. Molitor, der begabteste und vielseitigste unter den älteren Wiener Gitarristen, wird jedoch nicht nur als Komponist und ausübender Künstler, sondern auch als Lehrer und gründlicher Musikforscher gezeigt. Ein Anhang gibt die Biographien der wichtigsten Gitarristen seiner Zeit. Zahlreiche Noten- und Bildbeigaben illustrieren Zuths Ausführungen, welche einen bisher nur wenig beachteten Kompositionszweig der Wiener Klassikerzeit in neues Licht rücken. Karl Geiringer.

Kreuz und Quer.

Die Musik im Dienste der Irrenheilkunde.

Im „Akademischen Verein für medizinische Psychologie“ in Wien hielt vor einiger Zeit der hervorragende Psychiater Prof. Alexander Pilcz einen Vortrag über „Psychologisches und Psychiatrisches in der Musik“.

Prof. Pilcz bezeichnet es als Überhebung des Banausentums, an geniale Naturen Durchschnittsmaße anzulegen und jede Absonderlichkeit eines Genies als psychopathisch zu bezeichnen. Der Münchner Psychologe Löwenfeld hat für die genialen Persönlichkeiten folgende drei Typen festgelegt:

1. Geniale Naturen, bei denen pathologische Züge überhaupt nicht vorhanden sind (Kant),
2. Geniale Naturen, die ohne geisteskrank zu sein, doch abnorme Züge aufweisen (Goethe),
3. Geniale Naturen, deren spezifische Genialität gerade durch ihre pathologische Natur bedingt ist (Schopenhauer).

Auf dem Gebiete musikalischer Genies ist der Typus 1 durch eine ganze Reihe von Tonheroen vertreten wie Bach, Haydn, Mozart, Schubert. Typus 2 durch Berlioz, Weber, Schumann, Rich. Wagner u. a. Für Typus 2 gebraucht der Franzose die Bezeichnung „déséquilibré" (psychopathisch minderwertig). Diese Naturen weisen eine ganze Reihe abnormer Züge auf. Zerfahrenheit, Unzufriedenheit, weibische Launenhaftigkeit, pathologische Selbstvergötterung, Mißtrauen. Berlioz sei der Typus der Hysterie, Weber, Hofmann litten an pathologischer Ruhmsucht. Ein glänzendes Beispiel für Typus 2 sei Wagner.

Der Typus 3 ist auf dem Gebiete der Musik in der Regel nicht schöpferisch. Wohl gibt es Ausnahmen. Dem Opus 61 von Chopin liegt ein Delirium zugrunde, eine Vision von Edelleuten, die durch das Zimmer marschierten. Auch der berühmte „trillo del diavolo", die „Teufelssonate" von Tartini ist auf ein Delirium zurückzuführen. In den leichtesten Formen des „temporären Irreseins" (circulus viciosus) zeige sich in der „manischen Phase" oft eine gesteigerte intellektuelle Aktivität, die die künstlerische Produktion begünstige, wogegen in den „luciden Intervallen" nur handwerksmäßige Arbeit vollbracht werden könne.

Ernste Geisteskrankheiten führen zum Versagen der schöpferischen Fähigkeiten, wie bei Schumann, der „als Genie begonnen und als Talent geendet hat". Als Hugo Wolf an progressiver Paralyse erkrankte, erlosch sein künstlerisches Schaffen, er konnte nur noch reproduktiv musizieren, und es war erschütternd, zu beobachten, berichtet der Vortragende, wie auch diese reproduktiven Fähigkeiten immer mehr versagten. Donizetti war ebenfalls an Paralyse erkrankt, durch einen Anfall von Malaria konnte er jedoch seine Oper „Don Pasquale" beenden. Die Erscheinungen der Schizophrenie zeigen sich auch auf musikalischem Gebiete. Schizophrene können technisch ganz gute Leistungen vollbringen, schöpferische seien ausgeschlossen. Paranoiker beziehen auch in der Musik vieles auf ihre Person, so hielt ein Patient die „pp" Zeichen in einer Partitur für eine Andeutung, daß er als Paralytiker in der Anstalt enden werde.

Der Obduktionsbefund musikalischer Genies weist oft Besonderheiten auf. So fand Seyfried bei Beethoven sehr reiche Gehirnwindungen, die Furchen waren doppelt so tief als sonst. Bei Bach war der linke Schläfenlappen besonders ausgebildet, auch bei Haydn stellte Professor Tandler auf Grund der Schädelform einen besonders ausgebildeten linken Schläfenlappen fest.

Durch Hypnose können schöpferische musikalische Fähigkeiten nicht hervorgerufen werden, wohl aber sei das Lampenfieber durch Suggestion zu beseitigen. Umgekehrt könne durch Suggestion boshafter Kollegen ein Steckenbleiben in einem bestimmten Takte hervorgerufen werden. Für das Zustandekommen einer hypnotischen Wirkung sei aber eine gewisse Schwäche kritischer Fähigkeiten, selbständigen Denkens Voraussetzung. In den Irrenanstalten könne man ganze Orchester geistig minderwertiger Menschen zusammenstellen, die sehr gut mechanisch spielen, schöpferisch tätige geistige Minderwertige habe es nie gegeben. Mit geistiger Minderwertigkeit dürfe jedoch Weltfremdheit und kindliche Naivetät nicht verwechselt werden. Mit diesem Axiom nimmt der Vortragende auch zu dem umstrittenen Problem der geistigen Fähigkeiten Bruckners Stellung.

Wenn der Vortragende auch nicht wie Möbius in seinem Werke „Der physiologische Schwachsinn des Weibes" der Ansicht beipflichtet, daß das Weib als geistig inferior anzusehen sei, so findet er es doch auffallend, daß die Frauen, denen auf dem Gebiete der Musik niemals Schranken in den Weg gelegt wurden, keine kompositorischen Meisterwerke aufzuweisen haben. Als „Pflaster" für diese Bemerkung weist Prof. Pilcz auf eine große Nation hin, die, obgleich sie die Musik sehr liebe und große Virtuosen hervorgebracht habe, doch so gut wie keine schöpferischen musikalischen Genies ihr eigen nenne — die Engländer.

(Anmerkung der Schriftltg.: Mit diesem „Pflaster" ists nicht. Auch die Engländer besaßen musikalische Genies. Hoffentlich gehts den übrigen Musikländern nicht so wie England!)

Was nun die Heilkraft der Musik betrifft, so sei es wohl bekannt, daß David durch sein Saitenspiel einen Tobsuchtsanfall des Königs Saul besänftigt habe, der Heilkünstler Peter Lichtenberg zählt die Musik unter jenen Mitteln auf, die „Fieber, Epilepsie, Starrsucht und Stu-

piditas" heilen. Die heutige Psychiatrie bediene sich jedoch der Musik nicht als eines Mittels von spezifischer Wirkung, sondern als eines Mittels der Ablenkung und Zerstreuung, von dem sie in den verschiedensten Formen Gebrauch mache. Die Wirkung der Musik auf Geisteskranke ist wie auf Gesunde sehr verschieden, die einen lasse Musik vollständig kalt, anderen erscheine sie als „unangenehmes Geräusch", doch vielen sei sie ein Mittel der willkommenen Ablenkung und Zerstreuung, des seligen Vergessens.

Auf den Unterschied des Verhaltens von Geisteskranken und Gesunden bei musikalischen Darbietungen weist Prof. Pilcz noch besonders hin. Wenn in den Irrenanstalten der Beginn eines Konzertes für 7 Uhr angesagt ist, so finden sich alle Zuhörer pünktlich vor Beginn ein und lauschen aufmerksam, bis der letzte Ton verklungen ist. Wogegen viele Gesunde scheinbar glauben, daß es zum guten Ton gehöre, erst nach dem ersten Satze zu erscheinen und vor Schluß des Konzertes panikartig die Flucht zu ergreifen.

„Die armen Kranken", schloß der Vortragende humorvoll seine mit stürmischem Beifall aufgenommenen geistvollen Ausführungen, „wissen eben nicht, was sich schickt". D. M.

Domorgel zu Passau.

Die im vergangenen Jahre eingeweihte große Domorgel zu Passau, die mit 208 klingenden Stimmen und mit über 16 000 Pfeifen die größte Kirchenorgel der Welt ist, wird während der Reisezeit gerne von Musikern und Musikfreunden aller Länder besucht. Durch regelmäßige Konzerte, die während der Sommermonate täglich mittags 12 Uhr und abends 19^{15} Uhr stattfinden, ist Gelegenheit geboten diese Orgel zu hören. Domorganist Otto Dunkelberg erwirbt sich mit diesen Konzerten ein außerordentliches Verdienst, gibt er doch durch die Zusammenstellung seiner Programme Gelegenheit die außerordentlichen Wirkungsmöglichkeiten der Orgel nach den verschiedensten Seiten kennen zu lernen. Seine Programme bringen in der Regel einen Klassiker, daneben einen modernen Meister und am Schluß eine freie Improvisation über irgend ein Kirchenlied. Von seinen zahlreichen Programmen seien nachstehend einige genannt:

I. 1. Toccata i. F von J. S. Bach (1685—1750), 2. Kyrie eleison (op. 59 II) von M. Reger (1873—1916), 3. Freie Improvisation. II. Tonschöpfungen Max Reger's (geb. 19. 3. 1873 in Brand [Bayern], gest. 11. 5. 1916 in Leipzig) 1. op. 59: a) Kyrie eleison, b) Gloria in excelsis, c) Benedictus, 2. op. 59: a) Capriccio, b) Melodia, c) Te Deum, 3. op. 63 II: a) Ave Maria, b) Introduction und Passacaglia in f moll. III. Tonschöpfungen Franz Liszts (1811—1886). 1. Vorspiel zur „Legende von der hl. Elisabeth (bearb. von Müller-Hartung), 2. Evocation à la chapelle Sixtine (über Allegri's „Miserere" und „Ave verum" von Mozart, 3. Fantasie und Fuge über B-A-C-H, beide bearb. von K. Straube. IV. 1. Toccata und Fuge in F von J. Pachelbel (1653—1706), 2. Thema mit Variationen aus der h-moll Sonate von J. Rheinberger, 3. Freie Improvisation. V. Orgelwerke von Rheinberger, Renner, Reger. 1. Pastoralsonate von J. Rheinberger (1839—1901) (3 Sätze), 2. Orgelsonate in g-moll (op. 29) von J. Renner jun. (geb. 1868) (3 Sätze), 3. Fantasie und Fuge über den Choral: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" von M. Reger (1873—1916). VI. 1. N. Bruhns Präludium und Fuge in G-dur von N. Bruhns (1665—1697), 2. a) Andante sostenuto aus der Symphonie Gothique von Ch. M. Widor (geb. 1845), b) Melodie plaintive von G. Ferrata (geb. 1866), 3. Freie Improvisation. VII. 1. Präludium und Fuge in C-dur (Peters II. Bd.) von J. S. Bach (1685—1750), 2. Orgelsonate in c-moll von A. Guilmant (1837—1911) (5 Sätze), 3. Freie Improvisation.

Ein Organisten-Wettbewerb in Paris.

In Paris besteht eine „Vereinigung von Orgelfreunden", die es sich zur Aufgabe gestellt hat, den traditionellen Orgelstil zu pflegen namentlich im Interesse solcher Organisten, die durch berufliche Beschäftigung mit außerkirchlicher Kunst (Kino-Organisten) Gefahr laufen, sich allzu weit vom Boden der Orgeltradition zu entfernen. Die Vereinigung veranstaltet Konzerte für junge Organisten, wobei sie die Verantwortung für die geschäftliche Seite übernimmt, und stif-

tete einen Preis für Orgelspiel in Erinnerung an die Anforderungen, die zur Zeit von Bach und Händel an Bewerber um Organistenstellen herantraten. Es dürfte von allgemeinem Interesse sein, Näheres über die Bedingungen eines derartigen Wettbewerbes zu erfahren, der in Paris unter großer Beteiligung stattfand. Man verlangte zunächst den auswendigen Vortrag eines großen dreiteiligen Orgelwerkes von Bach. Sodann das Spiel eines umfangreichen modernen Orgelstückes. Drittens Improvisation über unbekannte Themen: Choral mit sinfonischer Verarbeitung über einem liturgischen Thema, Präludium und Fuge, sodann die Entwicklung zweier Themen in Sonatenform. Die Reihenfolge der Bewerber wurde durch das Los bestimmt, niemand erfuhr vor dem Spiel ihren Namen, ihre Gestalt wurde durch einen Vorhang verdeckt. Diese Wettbewerbe, die großen Anklang fanden, sollen 1931 wiederholt werden. Es ist in Aussicht genommen, auch ausländische Organisten teilnehmen zu lassen, die einen Studienaufenthalt in Frankreich nachweisen können. Die Anschrift der Vereinigung lautet: Association d'Amis de l'Orgue, Secrétariat: 6 Place du Président Mithouard, Paris 7ème.

Musikalischer Kulturspiegel.

Wie amerikanische Schlager „komponiert" werden.

Mehr denn je tauchen klassische Themen in Schlagermelodien auf. Rücksichtslos werden verstorbene Meister der Tonkunst ausgeplündert, um die Grundlage zu einem neuen „Yazz" zu bilden. Selbst Choräle und Weihnachtslieder werden nicht verschont. Eine Hoffnung auf Besserung dieser unhaltbaren Zustände wird durch ein bemerkenswert offenes Bekenntnis vernichtet, das der auch in Deutschland persönlich bekannte Yazzkönig Paul Witheman in der Londoner Musikzeitschrift „The Sackbut" veröffentlicht. Wir erfahren hieraus, daß in Amerika der Klassiker-Raubbau seitens der Schlagerkomponisten systematisch betrieben wird. Witheman weist darauf hin, daß namentlich Chopin und Beethoven zu diesem Zwecke ausgebeutet werden. „Dieselben klassischen Zitate, verniggert („ragged") oder in mannigfachen Tempi synkopiert, haben wieder und wieder zu unzähligen Gesangsschlagern gedient. Liszts ungarische Rhapsodien, Beethovens Serenaden, Chopins Fantasien und Konzerte, Händel und Wagner und Strauß haben immer wieder amerikanische „Song"-Schreiber „inspiriert" und populäre amerikanische Gesangsschlager hervorgerufen. Nicht nötig als besonderen Umstand zu erwähnen weshalb der „Komponist" berechtigt ist zu dem guten Glauben an seinen „Aufstieg" allein auf Grund von oftmals geistreichen Methoden und Arten der Revision, Ausgaben und Arrangements der Grundthemen. Einige von ihnen sind zu solchem Umfang angewachsen, daß es schwierig ist, das Original wiederzuerkennen. Dies kommt ans Licht, wenn ein Urheberrechtseigentümer den andern verklagt mit der Beschuldigung melodischen Plagiats. Der Beklagte tritt sodann den erfolgreichen Beweis an, daß alle beide Melodien aus der „Schönen blauen Donau" — „entliehen" seien. Keine Partei wußte das bei der Niederschrift!! Es war lediglich eine Verteidigungs-Aktion, daß der beklagte Publizist, der feine musikalischen Erfahrungen hat, die Melodie auf irgend eine gemeinsame Originalquelle zurückführt, um zu beweisen, daß beide Melodien auf gemeinsamem Gebiet liegen und deshalb keinem Urheberrecht unterstehen."

Es ist müßig, immer von neuem auf die unhaltbaren Mängel unseres Urheberrechtes hinzuweisen, wenn den Worten niemals die dringend notwendigen Taten folgen. Aus dem freimütigen Bekenntnis des Yazzkönigs Paul Whiteman ersehen wir jedenfalls den künstlerisch erbärmlichen Tiefstand der Schlagerproduktion, die unfähig zu eigener Erfindung lediglich von gestohlenem Gut ihr schandbares Dasein fristet. ...

Buntes Allerlei.

Der französische Führer der jüngeren Komponisten, Darius Milhaud, äußerte einem Vertreter des Düsseldorfer Tageblattes gegenüber folgende Anschauungen: „Wir befinden uns heute an einem Wendepunkt des Kulturgeschmacks. Das Chaos, das seit Kriegsende auf allen Ge-

bieten der Kunſt geherrſcht hat, ſcheint ſeinem Ende entgegenzugehen. Der Krieg hat eine allgemeine Umwertung aller Werte zur Folge gehabt, und es iſt kein Wunder, daß wir eine Periode des Taſtens und Suchens haben durchmachen müſſen. Es ſcheint, daß die Rückkehr zur klaren klaſſiſchen Linie, wenn auch in moderner Umwandlung, endgültig iſt. Zuerſt haben Kubiſten, Dadaiſten und Expreſſioniſten das alte Gebäude in Trümmer geſchlagen. Jetzt erleben wir eine allgemeine Stabiliſierung gewiſſer Anſchauungen, die ſich allmählich zu Grundſätzen verwandeln."

Der Verlag Fürſtner hat aus Werken von Rich. Strauß eine „Kinothek" herſtellen laſſen zum Gebrauch für Filmilluſtratoren. Jeder, der die Art der kurztaktigen Filmbegleitungen in ihrer Einregiſtrierung unter äußerliche Geſichtspunkte kennt, muß ſeiner Verwunderung über die künſtleriſche Selbſtentäußerung Ausdruck geben, die ein Meiſter wie Strauß in ſeiner Genehmigung zur Zerſtückelung und Zerſetzung ſeiner eigenen Werke bekundet. Die Erniedrigung eines Kunſtproduktes zu unkünſtleriſchen Gebrauchszwecken dürfte kaum dem Weſen aufrichtigen Kunſtſtrebens entſprechen. — Wie die „Lichtbildbühne" (Berlin) erfährt, enthalten die zehn Teilnummern der Sammlung die üblichen Kinothektitel wie Liebesſehnſucht, Leidenſchaft, Befreiung, Aufſchwung, Jubel, Seelenqualen, Verzweiflung, Folterſzene, drohende Gefahr, Viſion uſw.

Wieder ſchloſſen ſich die Pforten der Berliner Staatsopern für etwa anderthalb Monate. Es iſt immerhin merkwürdig, daß das Muſikleben Berlins für den Sommergaſt abſolut tot iſt, während in früherer Zeit der Sommer dazu benutzt wurde, um durch die Aufführung von Singſpielen und Operetten in der Oper einen Übergang zur folgenden Saiſon zu ſchaffen. In Wien werden die beiden Nationaltheater, Burgtheater und Oper, mit Rückſicht auf den Sommerverkehr dazu gezwungen, abwechſelnd den ganzen Sommer hindurch zu ſpielen. Sollte etwas derartiges in Berlin nicht mehr möglich ſein? Iſt die Geldkalamität derart gewachſen, daß der Spielbetrieb im Sommer nicht mehr aufrecht erhalten werden kann? Sollten neben der kulturell notwendigen Pflege des echten Singſpiels nicht auch ſoziale Gründe dazu beitragen, um durch Fortſetzung des Spielbetriebs die Beſchäftigungsloſigkeit der deutſchen Bühnendarſteller zu vermindern? Eine Weltſtadt wie Berlin hat ein unbeſtrittenes Anrecht auf eine Sommer-Oper. Und damit würde der Kunſtpflege in mindeſtens ähnlichem Maße gedient wie mit der Veranſtaltung koſtſpieliger Feſtſpiele.

Folgende Muſikrekorde ſind in der letzten Zeit zu verzeichnen: Ein italieniſcher Muſiker erreichte einen Hornblas-Rekord von 6 Stunden 20 Minuten. Eine Yazzkapelle in Polen ſpielte 33 Stunden ohne Pauſe Blues und Foxtrotts. Ein Wiener Pianiſt ließ ſich 76 Stunden und 35 Minuten lang auf dem Klavier hören. Ein Tänzer im Berliner Lunapark tanzte ohne Unterbrechung 150 Stunden (wobei es zweifelhaft bleibt, ob der Rekord im 150ſtündigen Tanz oder im unabläſſigen Anhören von Schlagermelodien 150 Stunden hindurch beſtand). — Muſik wird erniedrigt zu ſportlichen Zwecken. Nicht der Kunſtwert, ſondern der Gebrauchswert entſcheidet. Bedarf es noch deutlicherer Beiſpiele für die Gefährdung unſerer Muſikkultur?

Scherzando.

Muſik für geſchloſſene Ohren. Der bekannte Dirigent Max Fiedler, der heute als ſtädtiſcher Muſikdirektor in Eſſen wirkt, illuſtrierte ſeinen Standpunkt zur modernen Muſik gegenüber einem Ausfrager durch die folgende Anekdote: „Vor Jahren," erzählte Fiedler, „fand ein Konzert mit Werken Schönbergs ſtatt. Unter dem Publikum, das vorwiegend aus Parteigängern des Komponiſten beſtand, befand ſich ein junger Maler, Dadaiſt, Kubiſt oder ſonſt etwas, der ſich, um beſſer zu hören, in die erſte Parkettreihe geſetzt hatte. Der intenſiveren Konzentration wegen richtete er den ausgeſtreckten Hals ſteif gegen das Podium, wobei er die Augen geſchloſſen hielt. In einer Pauſe wandte ſich der Nachbar des Malers, ein wegen ſeines

treffenden Witzes gefürchteter Herr, der der alten Schule anhing, an den Verzückten: „Verzeihen Sie, aber warum ſitzen Sie ſo unbequem?" — „Um dieſe himmliſche Muſik beſſer hören und aufnehmen zu können," antwortete der Gefragte. — „Aber erlauben Sie," wandte der Nachbar ein, „das iſt doch keine Muſik, die man mit geſchloſſenen Augen, ſondern eher eine, die man mit geſchloſſenen Ohren hören muß! Sie glauben augenſcheinlich, vor einem Ihrer Bilder zu ſtehen!"

Folgende niedliche Anekdote erzählt man ſich von dem verſtorbenen Dichter Hugo von Hofmannsthal: A. Schnitzler und Hofmannsthal beſchloſſen, die Salzburger Feſtſpiele aufzuſuchen. Schnitzler reiſte voran, um die Karten zu beſorgen. Pünktlich erhielt Hofmannsthal die Drahtnachricht: „Sitze beſorgt Römiſcher Kaiſer Schnitzler." Wenige Stunden ſpäter erhielt Schnitzler die Antwort: „Weshalb ſitzeſt beſorgt Römiſcher Kaiſer? Hofmannsthal."

„Guten Tag, lieber Freund! Du ſiehſt ja ſo elend aus! Wie geht es dir denn?" — „A-dur!" — „Wieſo A-dur?" — „Drei Kreuze: Frau und zwei Töchter!"

Bei einem Sportsfeſt wurden die Vertreter jedes Landes mit ihrer Nationalhymne begrüßt. Plötzlich wird am Fahnenmaſt die türkiſche Flagge mit dem Halbmond aufgezogen. Große Beſtürzung! Wie lautet die türkiſche Nationalhymne, auf die man nicht vorbereitet war? Aber der findige Kapellmeiſter wußte ſich zu helfen. Und zum Jubel der Hörer klingt es über den Platz: „Guter Mond, du gehſt ſo ſtille ...."

Das erinnert uns an eine andere ähnliche Anekdote: Fliegerempfang im Berliner Rathaus. Nach jeder Rede folgt die entſprechende Nationalhymne. Die deutſche. Die amerikaniſche. Die iriſche. Dann folgt eine Rede auf Berlin. Die Muſik ſtockt eine Weile. Dann aber klingt es friſch und munter: „Tochter Zion, freu—eu—eue dich!"

Muſikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Riccio", einaktige Oper von Erich Rhode (Nationaltheater Weimar unter muſ. Leitung von Dr. Praetorius).

„Don Diego" von A. J. Scholz, „Simone Boccanegra" von Verdi (Landestheater Braunſchweig unter Intend. Dr. Himmighofen).

„Die Rückkehr", Oper von Darius Milhaud (Mannheimer Nationaltheater).

„Roſen aus Florida" Singſpiel von Leo Fall (Hamburg unter muſ. Ltg. von W. E. Korngold, der auch die muſikaliſche Bearbeitung übernahm).

„Dorian Gray", Oper nach Oscar Wilde von Karl Flick-Steger aus München (Auſſig in Böhm.).

„Der Tor und der Tod", ein Erſtlingswerk von H. Meyer-Bremen (Weimarer Nationaltheater).

„Das Tagebuch", Oper von Coates (Staatstheater München).

„Das Spielzeug Ihrer Majeſtät", Operette von Joſef Königsberger (Opernhaus Köln a. Rh.).

„Konrad und Marie", Oper des jungen Münchener Komponiſten Karl v. Feilitzſch (Stadttheater zu Zwickau i. Vgtl.).

„Dionysia", Ballett von Ebbe Hamerik (Landestheater Braunſchweig).

„Käthchen von Heilbronn" von H. v. Kleiſt mit Muſik von Hans Pfitzner. (Erſte Aufführung in der Originalfaſſung in Leipzig.)

Konzertwerke:

Stefan Frenkel: Konzert für Violine u. Streichorcheſter (Dresden unter GMD P. Scheinpflug).

Arnold Schönberg: 6 Volkslieder für gemiſchten Chor (Wiener Arbeiter-Symph.-Konzerte).

P. Maurice: „Gorm Grymme", Ballade für Baß-Solo, gemiſchten Chor und Orcheſter (Städt. Muſikverein in Hamborn unter GMD Koethke).

Ernſt Kunz: Klavierkonzert (Berlin unter Joe Balay).

Franz Laudé: „Panzerkreuzer Potemkin" f. Soli, Chor u. Orch. (Düſſeldorf unter Ltg. des Komp.).

Hermann Wunſch: Sinfonie „Hammerwerk" (Frankfurt a. M. unter H. Scherchen).

Max Doniſch: „Gleichnis" für Soli, Chor und Orch. (Weſtdtſch. Rundfunk unter Buſchkötter).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Fürſt von Zeta", Oper von Petar Konjovic (Belgrad).

Konzertwerke:

H. Unger: Oſterchor aus Goethes „Fauſt" (Köln, anläßlich der Muſikpädagog. Tagung).

O. Siegl: Chöre; Hugo Herrmann: Kammersinfonie (Westfäl. Musikfest Münster).

Roderich v. Mojsisovics: III. Sinfonie gis-moll „Deutschland" (Zoppot, 5. Sinfoniekonzert unter Karl Tutein).

Lothar Penzlin: Canticum „Wie lieblich sind" für 4 Solostimmen, Tenorsolo und Orgel op. 14 Nr. 1.

Karl Hasse: Orgelsonate b-moll (Andreaskirche, Leipzig).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

SALZBURGER FESTSPIELE.

Uraufführung des „Stabat mater" von Peter Cornelius.

Wer wußte bislang, daß uns der Dichterkomponist Peter Cornelius (eine vortreffliche Biographie ist im Verlag Gustav Bosse, Regensburg, von seinem Sohne Carl Maria Cornelius erschienen, Deutsche Musikbücherei Bd. 46 u. 47), der geniale Schöpfer des unsterblichen „Der Barbier von Bagdad" und der heute noch im Konzertsaal gesungenen „Braut- und Weihnachtslieder", die Partitur eines „Stabat mater" für Chöre, Solostimmen mit Begleitung des Orchesters hinterlassen hat? Wie wir bereits im Augustheft mitgeteilt haben, verdanken wir die Wiederauffindung dieses größten geistlichen Werkes Cornelius', das bis heute als verschollen galt, dem unermüdlichen Corneliusforscher Max Hasse in Magdeburg, der es mit Einwilligung der Erben des Dichtermusikers der Öffentlichkeit somit zugänglich gemacht hat. Da man dem Werke eine würdige Uraufführung bereiten wollte, vertraute man sich dem Salzburger Domkapellmeister Joseph Meßner und seinem bewährten Domchor an, der nun auch die Corneliussche Partitur im dortigen Dom anläßlich der Salzburger Festspiele am 11. August, abends 8 Uhr, erstmals zum Erklingen brachte. Das Werk selbst steht in a-moll und stammt aus dem Jahre 1848. Obwohl unter der strengen Obhut seines Lehrers Dehn entstanden, besitzt das „Stabat mater" Cornelius' eine ziemliche musikalische Ausgereiftheit und originelle schöpferische Potenz. Neben der blühenden Melodik interessiert an dem Werk vor allem der Reichtum an eigener Harmonik und die geradezu klassische Klangschönheit bei den mannigfaltigsten Farbenmischungen von Orchester, Chor und Soli. Gleichzeitig zeigt die Schöpfung den Ausdruckswillen eines tiefreligiösen, genialen Musikers. Als Grundlage benutzte Cornelius die uralte, dem Jacopone da Todi († 1306) zugeschriebene Sequenzdichtung, und baute aus ihr ein zehnteiliges grandioses Tongemälde in Oratorienform, das voll von wahrhaftigem kirchlich-religiösen Empfinden ist und uns deutlich zum Bewußtsein bringt, wie tief der Meister in die Dichtung eingedrungen ist. Bei der Stelle „O quam tristis" paart sich zarteste Lyrik und Weltentrücktheit mit verträumt romantischer, charakteristischer Harmonik. Das a cappella-Chorsextett „Sancta mater", im Ausdruck tiefinnerlicher Frömmigkeit, ist inhaltlich wie formal gleichbedeutend einer der genialsten Einfälle. Im ganzen Werke zeigt sich Cornelius, nicht zu vergessen ist die wirkungsvolle, gut angelegte Fuge bei „Pro peccatis", trotz seiner Jugend von 24 Jahren, als Beherrscher des musikalischen Stoffes. Der auf das beste disziplinierte Domchor, das verstärkte Orchester des Dommusik-Vereins, die ausgewählten Solisten Maria Keldorfer-Gehmacher (Salzburg), Jella von Braun-Fernwald (Wien), Hans Auer (Innsbruck) und Heinrich Hölzlin (Wiesbaden) leisteten das Höchste. An der Orgel saß der gewandte Domorganist Prof. Franz Sauer. Daß eine solche Aufführung dieses tief in der katholischen Kirchenmusik wurzelnden Werkes, unter Domkapellmeister Joseph Meßner, dessen Namen über alle Grenzen großen Klang hat, auf die empfänglich gestimmten Festzuhörer eine starke Wirkung ausüben mußte, braucht nicht weiter wunderzunehmen. Während der Festspielzeit erklingt das „Stabat mater" noch einmal im Dom. Die erste reichsdeutsche Aufführung hat sich der Dresdner Hofkapellmeister Carl Maria Pembaur gesichert. Friedr. Rein-München.

KONZERT UND OPER.

BADEN-BADEN. (Musikbrief.) Die Grundlage des Baden-Badener Musiklebens bilden von je die Sinfoniekonzerte, die durch die Mitwirkung prominenter Solisten stets eine besondere künstlerische Note tragen. So hörten wir in der ersten Hälfte des Jahres 1929 unter der Leitung von Generalmusikdirektor Ernst Mehlich die sehr talentvolle Pianistin Heida Hermanns, Schülerin von Prof. Friedberg, mit dem wirklich „brillant" gespielten Capriccio brillant für Klavier und Orchester op. 22 von Mendelssohn und mit dem ihrer Eigenart für moderne Musik noch mehr entgegenkommenden Klavierkonzert von Höffer, das hier zum ersten Male zu Gehör kam.

Einen sehr interessierenden, eminent musikalischen, slawisch eingestellten Pianisten lernte man in Karol Szreter kennen, der seine außerordentlich durchgebildete Technik und sein leidenschaftliches Temperament, durch ungeheure Selbstdisziplin gebändigt, in dem b-moll-Klavierkonzert op. 23 von Tschaikowsky zum Ausdruck brachte. Hochinteressant gestaltete sich ferner das 9. Sinfoniekonzert durch die Mitwirkung des berühmten Geigers Prof. Georg Kulenkampff, der durch die vornehme kultivierte Auffassung und edle Technik seines Spiels, nicht zuletzt dank seines herrlichen Instrumentes die Wiedergabe des Brahmsschen Violinkonzertes D-dur op. 77 zu einem großen Genuß machte. Erlesene Kammermusik vermittelte das musikalisch blutvolle Pozniaktrio mit dem Triple-Konzert op. 56 von Beethoven. Von modernen Orchesterwerken kamen erstmalig zu Gehör: Rimsky-Korsakoffs phantast. sinfonische Suite op. 35 „Scheherazade", Weinbergers entzückend graziöse Ouvertüre „Svanda der Dudelsackpfeifer" und Zoltan Kodalys feingliedrige Hary Janos-Suite, in denen allen sich GMD Ernst Mehlich als ein äußerst feinsinniger Interpret moderner Musik erwies, dessen musikalische Intelligenz jedoch ebenso auch den klassischen Meistern nichts schuldig bleibt. Ein großer Tag im Musikleben dieser Saison war das Karfreitagskonzert, das Bachs „Kunst der Fuge" zur Aufführung brachte unter der Leitung von GMD Mehlich, ausgeführt vom Solostreichquartett und den Solisten des städtischen Orchesters, von Musikdir. Otto Halter an der Orgel und Lene Weiler-Bruch und Hans Bruch, die in klassisch vorbildlicher Weise das Cembalo vertraten. Die vierstimmigen, Triple- und Doppelfugen in der Neuordnung und Instrumentierung von Wolfg. Graeser erfuhren eine meisterhafte Wiedergabe, die den Ausführenden sowie dem Dirigenten zur höchsten Ehre gereichten. Die Vielseitigkeit des Dirigenten Ernst Mehlich dokumentierte sich anläßlich eines Klavier-Abends, der die hohen pianistischen Fähigkeiten und seine große musikalische Intelligenz in der Chromatischen Fantasie und Fuge von Bach, in der As-dur-Sonate op. 26 von Beethoven, ferner in den Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24 von Brahms aufleuchten ließ. Daß Mehlich auch ein sehr geschmackvoller und einfallsreicher Komponist ist, bewies er mit seinen Romantischen Walzern op. 3. Weihevolle Eindrücke auf dem Gebiete der Vokalmusik vermittelte ein Schubert-Goethe-Abend von Elena Gerhard, deren hohe Gesangskultur und vornehme Auffassung sich in 18 Schubert-Goethe-Liedern in edelster Form auswirkte und durch die feinnervige, schmiegsame Begleitung Ernst Mehlichs zu einem zwiefachen Genuß wurde. Im Mittelpunkt des Musiklebens dieser ersten Hälfte des Jahres 1929 aber standen die drei Werbekonzerte des Vereins Symphoniehaus, e. V., zur Gründung eines Symphoniehauses in Baden-Baden. Die erste Werbeveranstaltung unter Leitung des GMD E. Mehlich hatte seinen Höhepunkt in der äußerst großzügigen Wiedergabe der dritten Bruckner-Sinfonie d-moll, der am Tage vorher ein hochinteressanter Einführungsvortrag von Prof. Grüninger voraufgegangen war. Ein Akt der Pietät war die Wiedergabe von Pfitzners Ouvertüre „Kätchen von Heilbronn" anläßlich seines 60jährigen Geburtstages. Als Solist ließ A. Schnabel mit dem Klavierkonzert von Beethoven c-moll seine vornehme, edle Kunst brillieren, die ihn in die erste Reihe der heutigen Klavierkünstler stellt. Der zweiten Werbeveranstaltung gab Dr. W. Furtwängler mit dem Berliner Philharmonischen Orchester sein überragendes Gepräge. Es war das musikalische Ereignis der Saison, obwohl die Zusammenstellung Weber, Brahms, Strawinsky, Wagner nicht jedermanns Geschmack war. Aber sowohl die Euryanthe-Ouvertüre wie die Brahms-Sinfonie Nr. 2 B-dur op. 73, die Feuervogel-Suite und das Meistersingervorspiel kamen in solcher Vollendung zu Gehör, daß das Publikum zu stürmischen Ovationen hingerissen wurde. Den Abschluß der Werbeveranstaltungen, deren Vorsitzender Gerhart Hauptmann ist, bildete die Aufführung von Verdis „Requiem" mit dem Cäcilienverein, vereinigt mit dem Rühlschen Gesangverein unter der Leitung von GMD Ernst Mehlich mit dem städtischen Orchester, dessen künstlerisches Niveau sich auf „Furtwänglerischer" Höhe hielt, nicht zuletzt dank der hervorragenden Mitwirkung des wunderbar besetzten Soloquartetts, bestehend aus den Damen Ria Ginster (Sopran), Luise Richartz (Mezzosopran) und den Herren Alfred Wilde (Tenor), Johannes Willy (Baß).

Inge Karsten.

BOCHUM. Das städt. Orchester konnte auf ein 10jähriges Bestehen zurückblicken. Sein erster Dirigent war Schulz-Dornburg, der, begeistert und Begeisterung weckend, die Musikerschar schulte und schon nach kurzer Zeit einen vollendeten Klangkörper schuf, den man getrost jedem älteren Orchester ebenbürtig an die Seite stellen durfte. Dieser Feuerkopf setzte sich, unbekümmert um alle Einwände, erfolgreich für die zeitgenössische Musik ein, pflegte aber auch ausgiebig die klassische und romantische Musik. Die Deutschen Reger-Tage, das Bruckner- und Rudi-Stephan-Fest waren außergewöhnliche Ereignisse, die in ganz Deutschland stärksten Widerhall fanden. Nach dem Weggang Schulz-Dornburgs spielte das Orchester ein

Jahr unter Gaftdirigenten. Ständiger Leiter wurde Prof. L. Reichwein aus Wien, der erfahrenfte und tüchtigfte Mufiker unter den Bewerbern. Aus Anlaß des Jubiläums fanden zwei Feftkonzerte mit Werken von Vivaldi, Mozart, Wagner, Reger und Beethoven ftatt. — Aus der zweiten Hälfte der Konzertfpielzeit 1928/29 ift zuerft Keußlers Volksliedoratorium „In jungen Tagen" zu erwähnen, das trotz unzureichender Soliften eine tiefgehende Wirkung auslöfte. Die Sinfonie in f-moll op. 10 des Ruffen Dimitrij Szostakowicz erfchöpft fich in Zirkus- und Jahrmarktslärm. Ein ausgefprochenes Spektakelftück ohne tiefere Werte. Eine Überrafchung bot Reichwein mit einer Bearbeitung. Er hat Verdis Streichquartett in e-moll für Streichorchefter eingerichtet und eine Stimme für Kontrabäffe hinzugefügt. Allen Bearbeitungen begegnet man mit Skepfis, hier aber ohne Berechtigung, da die Idee, das Quartett von einem Streichorchefter fpielen zu laffen, vom Komponiften felbft ftammt. Dem Werk ift in diefer Faffung ein dauernder Platz in unfern Konzertfälen zu wünfchen, denn es klingt ausgezeichnet und ift auch in diefer Form ein echter Verdi. An Erftaufführungen feien noch genannt Tochs im Stil uneinheitliche und an ein verworrenes Programm fich klammernde „Nachtmufik" und Siegfried Wagners finfonifche Dichtung „Glück". Die Reihe der Volksfinfoniekonzerte wurde unter ftändigem Wachfen der Befucherzahl fortgefetzt.

R. W.

BRAUNSCHWEIG. Die zweite Hälfte der Spielzeit war hauptfächlich dem Bayreuther Meifter gewidmet, „Der Ring des Nibelungen" erfchien darftellerifch, mufikalifch, im Bühnenbild und der gefamten Ausftattung neu, ftets Wagners Vorfchriften mit modernem Geift verbindend. Der Zyklus wurde durch „Triftan" und „Die Meifterfinger" vervollftändigt, derjenige Mozarts und Lortzings weiter ausgebaut; der neue GM. Klaus Nettftraeter, Kapellmeifter L. Lefchetizky und GM. B. Sander, die Oberfpielleiter Max Haas und Benno Noeldechen unterftützten den Führer tatkräftig in feinem erfolgreichen Streben. Durch wertvolle ältere Werke verlieh er dem Spielplan die nötige Abwechflung, ohne darüber den Zufammenhang mit der Gegenwart zu verlieren. Diefe war durch „Sly" von Wolf-Ferrari, „Die ägyptifche Helena" von Rich. Strauß fowie die drei Einakter „Hin und zurück" von P. Hindemith, „Der Zar läßt fich photographieren" von K. Weill und „Eine Stunde Spanien" von Ravel vertreten. Den 60. Geburtstag Siegfried Wagners feierte man durch deffen jüngfte Oper „Der Schmied von Marienburg"; die Komponiften des erften und letzten Werkes waren des Lobes voll über die hiefigen Aufführungen. Hervorragende Gäfte, z. B. Helene Wildbrunn-Wien, Tino Pattiera-Dresden, Heinrich Schlusnus-Berlin u. a. wirkten anregend auf Mitfpieler und Hörer. Wilh. Furtwängler an der Spitze des Berliner „Philharmonifchen Orchefters" feierte die gewohnten Triumphe. Die letzten Konzerte der Landestheaterkapelle leiteten Hermann Abendroth-Köln, Leo Blech-Berlin, Klaus Nettftraeter und L. Lefche-Tipki, als Soliften erfchienen Berta Kiurina-Wien, unfer Konzertmeifter Rudolf Sinverus und Solocellift Hans Serfling im Doppelkonzert von Brahms, letzterer auch mit dem Solobratfchiften J. Müller in „Don Quichotte" von R. Strauß. Die Tanzkunft bereitete eine gelinde Enttäufchung, fie follte von der Ballettmeifterin Edith Taegener, einer Schülerin von Yvonne Georgi, die mit Harald Kreutzberg als ftändige Gäfte die Oberauffricht führte, gepflegt werden. Das Verhältnis bewährte fich aber nicht, deshalb wurde in Wanda v. Kreibig-Nürnberg eine vielverfprechende Kraft als Führerin der Tanzgruppe gewonnen.

Schmerzvoller als je geftaltete fich der Schluß der Spielzeit. Der Intendant Prof. Dr. Ludwig Neubeck, der Dramaturg, der bekannte Dichter beliebter Weihnachtsmärchen Alexander Schettler, die beiden lyrifchen Tenöre Rich. Stieber und Marcel Wittrifch und der Heldenbariton Helmut Seiler, die fehr fchwer oder gar nicht zu erfetzen find, fcheiden aus. Der Abfchied geftaltete fich befonders für den Leiter unferes Kunfttempels höchft ehrenvoll. „Die Meifterfinger", völlig neu, erfchienen in den letzten drei Tagen zweimal vor ausverkauftem Haufe, das erftemal betreute fie Neubeck als Spielleiter, das zweitemal auch als Dirigent und erfüllte fo Wagners Forderung, Vorftellung und Mufik in unmittelbarfte Berührung zu fetzen, die Handlung gewiffermaßen erklingen zu laffen, reftlos. Die Chöre waren durch Mitglieder zweier Gefangvereine gewaltig verftärkt, die Prügelfzene, mehr als 300 Perfonen befchäftigend, betätigten vierzig gefchmeidige, jugendliche Turner. Der tiefe, unvergeßliche Eindruck löfte ftürmifchen Jubel aus. Worin beftand das Geheimnis des außergewöhnlichen Erfolges der hiefigen Tätigkeit? Neubeck machte fich R. Schumanns Wort zu eigen: „Ohne Enthufiasmus wird in der Kunft nichts Rechtes zuwege gebracht"; fodann befolgte er den Rat des großen Praktikers Laube in feinen „Erinnerungen": „Was ift denn die Hauptfache bei einer Theaterleitung? Schaffen! Nur wenn fie fchaffen kann, wird fie refpektiert." Leider geht er der deutfchen Oper als fchätzbare Kraft verloren, denn er will fich der künftlerifchen

Neuorganiſation des mitteldeutſchen Rundfunks widmen und nur zu gelegentlichen Gaſtſpielen wiederkehren. In einer Nachfeier, zu der auch verſchiedene Herren aus Leipzig erſchienen waren, erkannte der Vorſitzende des Aufſichtsrates der „Mirag", Notar Dr. Otto, den großen Verluſt an, begründete aber ſehr geiſtreich die Vorteile der neuen Tätigkeit und der dadurch hergeſtellten geiſtigen Brücke zwiſchen Leipzig und Braunſchweig. Der Intendant Thur Himmighoffen hat jedenfalls zunächſt einen ſehr ſchweren Stand.

Das „Neue Operettentheater", das während der Ferien des Landestheaters die künſtleriſche Unterhaltung allein beſtreitet, ſtrebt unter der fachkundigen, ſichern Führung des Direktors Otto Spielmann ſtetig künſtleriſcher Vollendung entgegen, und den Bemühungen entſpricht der Erfolg. An den vielſeitigen Veranſtaltungen des Goethe-Leſſing-Jahres beteiligte ſich die Operette mit Lehars „Friederike", die über fünfzig Wiederholungen meiſt vor ausverkauftem Hauſe erlebte. Ein Teil des Perſonals wurde zu längerem Gaſtſpiel in Deſſau eingeladen, dem ſich kürzere in Ballenſtedt, Blankenburg, Bad Harzburg uſw. anſchloſſen, in denen die beſten älteren und neueren Werke der leichtgeſchürzten Muſe geboten wurden.

Die letzten Konzerte der Vereine erhoben ſich nicht über lokale Bedeutung. Der Madrigalchor des Oberlehrers Heinr. Heger feierte ſein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum durch ein geiſtliches Konzert im Dom und ein weltliches im Saal mit gleich großen künſtleriſchen und äußeren Erfolgen. „Nun Stille nah und fern." Ernſt Stier.

CHEMNITZ. Im erſten Sinfoniekonzert nach Neujahr führte GMD Malata Herm. Biſchoffs von rheiniſcher Muſizierfreudigkeit erfüllte E-dur-Sinfonie auf; Ruth Elsner bot danach Schumanns a-moll-Konzert mit ſolidem pianiſtiſchen Können. Florizel v. Reuter verdankten wir im nächſten Konzert die Bekanntſchaft mit Regers gedanklich überreichem ſinfoniſchen Violinkonzert. Paul Hindemith geigte an einem von Dr. Alfr. Wolf geleiteten modernen Abend ſein Bratſchenkonzert; daneben intereſſierte Strawinskys „Feuervogel"; zum Herzen ſprach aber doch nur Bruckners 8. Sinfonie. In dem letzten Volksbühnenkonzert, das Eduard Mörike zu leiten vergönnt war, ſtand neben romantiſcher Muſik als Neuheit Wolfurts ſinfoniſch geſtaltete Tripelfuge. Mörike hatte mit ſeiner Dresdener Philharmonie in Chemnitz Heimatrecht erworben; ſein Tod iſt ein ſchwerer Verluſt für unſer Muſikleben. Die ihm zu Ehren veranſtaltete Gedenkfeier leitete kein Geringerer als Fritz Buſch. Dieſer erweckte auch in einem Opernhauskonzert mit dem feinſinnig abgeſtimmten Dreiklang Vivaldi — Reger — Brahms nachhaltige Eindrücke. Nicht ſo einheitlich war das des nächſten, von Leo Blech geleiteten Opernhauskonzertes (Borodin, Honegger, Prokofieff, Weber, Strauß!), groß aber doch die Dirigentenleiſtung. Bemerkenswert noch ein Brahmsabend des Sinfonie-Orcheſterverein (KM. Werner), in dem Edwin Föppo das Klavierkonzert d-moll eindrucksvoll vermittelte, und ein Bühnenvolksbund-Konzert, in dem Prof. Weinreich Liſzts A-dur-Konzert wieder in Erinnerung brachte.

Von den Chorkonzerten verdienen die Aufführungen des Meſſias in der Lutherkirche (Trägner), des Tedeums von Braunfels durch den Orpheus (Bock), der Johannispaſſion in der Jakobikirche (Prof. Mayerhoff) und der Matthäuspaſſion in der Petrikirche (KM. D. Sigert) Erwähnung. Einen Höhepunkt des Konzertlebens bildete die Pfitzner-Feier, die uns (endlich!) die Romantiſche Kantate in einer würdigen Aufführung (Städtiſche Kapelle, Volkschor, Pfitzner ſelbſt am Pult) ſchenkte. In einem Kammerkonzert der Städt. Kapelle ſetzte ſich Prof. Mayerhoff für die ſtilgerechte Wiedergabe Bachſcher Werke ein. Wenig iſt von Kammermuſik- und Soliſtenabenden zu berichten. Die Städtiſche Kammermuſikvereinigung brachte in ihrem einzigen Konzert neben Beethoven und Sträßer eine linear gehaltene Sonate für zwei Violinen von Walter Rau. Einen eigenen Kompoſitionsabend veranſtaltete Otto Böhme, ein längſt anerkannter, charaktervoller Muſiker, der mit Klavierſtücken, einem Präludium mit Fuge für Bratſche allein, Liedern und Duetten feſſelte. Luiſe Gmeiner ſetzte ihre gehaltvollen Klavierabende fort und Dr. Walter Staegemann riß in einem Balladenabend durch ſeine herrliche Geſtaltungskraft hin.

Im Opernhaus wurde die Verdi- und Puccinipflege mit guten Mitteln fortgeſetzt (Maskenball, Traviata, Butterfly, Tosca, Turandot). Mit der hervorragenden Erſtaufführung von Pfitzners „Armem Heinrich" wurde eine längſt fällige Schuld bezahlt (Dirigent: Dr. Alfred Wolf, in der Titelrolle: Fritz Wolff). Auf erfreulicher Höhe hielten ſich die Aufführungen von Hoffmanns Erzählungen, Don Giovanni, Holländer, Parſifal und Meiſterſinger. Feſttage waren die Gaſtſpiele der Frau Larſen Todſon als Walküre und Fidelio. Dieſe große, begnadete Künſtlerin hinterließ bedeutend tiefere Eindrücke als Alfred Piccaver, der mit Vera Schwarz und Leo Blech den Frühjahrsfeſtſpielen (Tosca und Maskenball) beſonderen Glanz verleihen ſollte. Überragend war hier wieder der Dirigent. Höhepunkt dieſer Feſtſpiele war das Enſemblegaſtſpiel der Wiener Oper unter Franz

Schalk, der, unterstützt von Maria Gerhart, Adele Kern, Karl Norbert u. a., eine ideale Wiedergabe der „Entführung aus dem Serail" vermittelte. Als willkommene Bereicherung des Spielplans begrüßte man die beiden volkstümlichen Opern „Schwanda der Dudelsackpfeifer" von Weinberger und den „Bärenhäuter", mit dessen Neueinübung unsere Oper den 60jährigen Siegfried Wagner ehrte. Eugen Püschel.

DRESDEN. Nach einem zweimaligen Gastspiel des spanischen Baritonisten Celestino Sarobe als Rigoletto und Luna, der mehr durch gesangliche und darstellerische Kultur als durch blendende äußere Mittel Erfolg hatte, brachte die Staatsoper unter Fr. Busch noch Berlioz' „Benvenuto Cellini" heraus. Aber es zeigte sich doch wieder, daß diesem Werke die unmittelbar wirkenden Werte im Text wie in der Musik fehlen; wie auch früher schon diese Oper vornehmlich um ihrer beiden Ouvertüren willen, vor allem der zum dritten Akt (Carneval romain), von erfolgbeflissenen Dirigenten hervorgesucht zu werden pflegte. Und so blieb es bemerkenswerterweise nicht der Oper, sondern der Opernschule der Orchesterschule der Staatskapelle vorbehalten, unter der musikalischen Leitung H. Kutzschbachs und der Spielleitung Dr. Staegemanns zwei Erstaufführungen vor Ferienbeginn zu bringen: Alexander Tscherepnins „Ol-Ol" und Adolphe Adams „Toreador". Zwei Werke heterogenster Art. Tscherepnin setzt sich musikalisch mit Szenen aus einem düsteren Dirnendrama (nach einem Roman von Andrejew) aus dem zaristischen Rußland auseinander in Anlehnung an Tschaikowsky, Mussorgski und Puccini. Stimmungswerte sind dem Werke nicht abzusprechen. — Adams lustiger Einakter mit nur drei Personen, eine parodistische Eifersuchtskomödie mit Grazie und Esprit behandelt, zeigte die feine Kultur der französischen Spieloper des Restaurationszeitalters, die in ihrer Art unnachahmlich ist und — bleibt. — Im Rahmen eines Heiteren Orchesterabends vermittelte der Mozart-Verein unter Erich Schneider die Bekanntschaft mit einigen amüsanten Musik-Curiosa, Ausgrabungen des unermüdlichen Prof. E. Lewicki. Da hörte man u. a. die köstliche parodistische Tenorarie „Müßt' ich auch durch tausend Drachen eine blut'ge Bahn mir machen", die Mozart (K. V. 435) „wahrscheinlich als eine Einlage für eine Operette" schrieb, und das komische Duett für Sopran und Tenor zu dem erst nach Mozarts Tod (1792) zur Aufführung gelangten Singspiel „Der Stein der Weisen" von Schikaneder (K. V. 625) „Nun, liebstes Weibchen, ziehst mit mir", in dem „Sie" immer nur „Miau" zu singen hat. Unter den Orchesternummern sprach eine Tanz-Suite „Le carneval on la Redoute" von Dittersdorf mit dem „Kehraus" (O du lieber Augustin), klassischer Biedermaier-Stil, besonders lebhaft an. O. Schmid.

FREIBERG i. Sa. Die vergangene Saison brachte uns u. a. drei künstlerisch sehr wertvolle Symphoniekonzerte unserer ehemaligen Stadtkapelle, die in Kapellmeister Erich Riese einen hervorragenden Dirigenten gefunden hat. Das erste Konzert war Franz Schubert gewidmet, das zweite Richard Wagner, und im dritten gelangte Beethovens Neunte in sehr lobenswerter Weise zur Aufführung. Solistisch betätigten sich hierbei Eugenie Burkhard (Dresden), Helene Schulz-Bresch (Berlin), F. Zohsel und W. Zimmer (Leipzig). — Auch das Freiberger Stadttheater veranstaltete im letzten Winter wieder eine Anzahl musikalischer Morgenfeiern, für die es auch namhafte auswärtige Künstler zu solistischer bzw. kammermusikalischer Mitwirkung herangezogen hatte. — In Anna Louise v. Rochow, die sich durch einen eigenen Abend hier sehr vorteilhaft einführte, lernten wir eine Sängerin von beachtlichen Qualitäten kennen. — Auf hohem künstlerischen Niveau stand ein Klavierabend des Leipziger Pianisten Hans Beltz mit Werken von Schubert, Paul Kletzki, Maurice Ravel und Chopin. Walter Fickert.

GRAZ. Dieser Bericht, der das zweite Semester des Jahres 1928 umfaßt, hat zunächst eines Fest-Konzertes des Städtischen Orchesters anläßlich der 800-Jahr-Feier der Stadt Graz im Sommer dieses Jahres zu gedenken. Das Programm brachte lauter Uraufführungen von Werken bedeutender steirischer Komponisten. Eröffnet wurde der Abend mit der „Passacaglia und Tripelfuge für Orgel" op. 42 von Friedrich Frischenschlager, ein Werk, das eine Fülle schöner neuer Melodien in die alte Form zu fassen weiß. Es steht in g-moll, schließt aber in mächtigem glanzvollen Dur. Besonders die meisterhafte Durchführung der Fuge nötigte Hochachtung ab. Es folgte „Romantische Tondichtung in Form einer Ouvertüre" von Guido Peters, ein Tonstück, das den als Nachfahren der Klassiker bekannten Tonsetzer besonders in der Instrumentation in überraschend modernem Kleide zeigte, das das anmutige F-dur-Hauptthema der Ouvertüre farbenprächtig umgibt. Max Schönherr hatte sich mit „Vier Liedern mit Kammerorchester" eingestellt, die warm pulsendes Musikantenblut verrieten und bei vielfarbiger Stimmung schöne Erfassung des poetischen Gehaltes der Gesangstexte zeigten. Hermann Grabners „Kleine Abendmusik" zeugt von souveräner Beherrschung des technischen Apparates, die oft

verblüffende Wirkungen im Gefolge hat, bald witzig und humorvoll, bald auch (im Adagio) von märchenhafter Ergriffenheit ist. Den Schluß bildete die „Herbstsymphonie“ von Joseph Marx, in der vorgeführten, wesentlich strafferen und konzentrierteren Fassung auch eine Uraufführung. Was da an Jubel und Leid, an Sehnsucht und Erfüllung, an Kraft und Weichheit in dieser von kühnster Phantasie beflügelten dithyrambischen Partitur dieses Vollblutmusikers singt und klingt, wird an tiefster Wirkung sobald nichts einbüßen. Das Konzert stand unter der Leitung Oswald Kabastas, der auch die ständigen Abonnementskonzerte des Städtischen Orchesters — in der Herbstsaison bisher drei an der Zahl — zu dirigieren pflegt. Diese Abende brachten neben bemerkenswertem Alten (z. B. „Alpensymphonie“) an Neuheiten: Hans Holenias Klavierkonzert op. 15 (Uraufführung). Der Komponist ist auch ein Grazer, der jetzt in Zürich als Berufsmusiker lebt. Die Farben seines Werkes sind hypermodern aber durchaus persönlich und eigenartig. Das Hauptthema, ein hartes und zackiges Gebilde, ringt mit einem zweiten schwermütigen, tänzerischen, orgiastischen Thema in einem fesselnden Wettstreit. Zu loben auch die Eigenart, mit der das Klavier zum Orchester in Verhältnis gebracht wird, weder also Solo mit Begleitung, noch als Stimme unter Stimmen, sondern als „Frage und Antwort“. Sehr interessant wirkt auch die originelle Bindung verschiedenster Instrumentalgruppen innerhalb der Partitur zum Zweck der Erzielung neuer Farbenwirkungen. Als Erstaufführung existiert noch die „Symphonische Suite“ aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen“ von Prokofjieff, ein Werk, dessen neue Farbigkeit hier großes Aufsehen gemacht hat. Jedenfalls darf man Oswald Kabasta, der ein guter mit erstaunlichem Gedächtnis begabter Musiker ist — er dirigiert alles ohne Partitur — für die moderne Einstellung seiner Programme dankbar sein. Der Grazer „Männergesangverein“ brachte (mit dem Städtischen Orchester) die „Tageszeiten“ von Richard Strauß zur Erstaufführung. Das an Naturstimmungen überreiche Werk, echtester Strauß, glänzendste Instrumentation, fand stürmischen Beifall. Derselbe Verein brachte auch noch, vereint mit dem „Singverein“ die Ballade ‚Erlkönigs Tochter‘ von Niels Gade zum erstenmal zum Erklingen. Die farbenfunkelnden Tonmalereien, die mitreißen, sind nichtsdestoweniger nicht immer originell und ein Bekannter um den anderen grüßt... Die Gestaltung beider Werke unter Roman Köle war durchwegs befriedigend. Dr. Otto Hödel.

HAMBURG. Die frühen Ostern scheinen der in diesem Winter besonders fühlbar gewesenen Vorsicht im Musikbetrieb entgegenzukommen, indem sie auch einen frühzeitigen Schluß in den offiziellen Veranstaltungen bedingten. Die Philharmonische Gesellschaft schloß diesmal mit 12 Philharmonischen und 12 Symphonie-Konzerten ab, deren starke Einschränkung wenigstens in letzterem Falle sich im Besuch günstig auswirkte. Dabei wäre besonders die Uraufführung des Symphonischen Tanzes in baskischem Stil in Konzertform aus der Oper „Die baskische Venus“ von Hans Hermann Wetzler zu vermerken. Diese Musik erscheint jedoch in ihren dramatischen Ausdrucksmitteln so geballt und so stark forciert, daß sie, trotz der auch hier deutlich hervortretenden hohen musikalischen Qualitäten Wetzlers, im ganzen nicht sehr erfreulich wirkte. Gerade bei Musik dieser Art ist die Loslösung von der Szene doppelt gefährlich, — ähnlich wie es bei Strawinskys Petruschka der Fall ist, den Eugen Papst dankenswerterweise einmal wieder in den Symphoniekonzerten zur Diskussion stellte. Solche Wiederbegegnungen mit neueren Werken, die die Feuerprobe der ersten Aufführungen überdauert haben, ist immer doppelt interessant im Hinblick auf die nun schon sachlichere Distanz und Einstellung, die dadurch ermöglicht wird. Daher nahm man auch Honeggers Pacifique 231, Hindemiths Nusch-Nuschi-Tänze und Kreneks Potpourri für großes Orchester op. 54, das sich hier als die erfreulichste Angelegenheit ausstellte, doppelt interessiert auf, denn schließlich kann sich die Lebensfähigkeit der modernen Musik, mag man ihren Bestand auch mit Fug und Recht anzweifeln, nur in der häufigeren Berührung mit der Musikwelt erweisen. Daß unsere im großen Ganzen doch ziemlich gleichförmigen Konzertprogramme einen gelegentlichen Zustrom aus abseits gerückten Quellen schon mal vertragen, bewies die dankbare Aufnahme von Rachmaninoffs schöner c-moll-Symphonie in den Philharmonischen Konzerten, die im übrigen außer Haydn, Mozart, Beethoven, Brahms je eine der gewaltigsten Symphonien Mahlers (Auferstehungs-) und Bruckners (fünfte) herausstellten. Das gemeinsam mit der Singakademie bestrittene vorletzte Konzert brachte Hermann Suters „Le Laudi“ hier erstmalig heraus, ein schönes, eindrucksvolles Werk, über das man kaum noch Neues zu sagen hat. Im Soloquartett wirkten die Damen Kiurina und Andrassy und die Herren Erb und Sterneck, als Solisten der übrigen Philharmon. Konzerte Hubermann mit dem Brahms-, Schnabel mit einem Mozart- und Ossip Gabrilowitsch mit dem Beethovenschen Es-dur-Konzert. Sein Spiel wirkte, ähnlich wie das künstlerische Wesen Schnabels, kühl und sachlich, so daß das heroische Konzert fast einen Abstrich ins Langweilige bekam; auch Brahms' Violinkonzert erinnerte man sich an dieser Stelle schon innerlich vollende-

ter gehört zu haben, als Hubermanns die letzte Abklärung noch schuldig bleibendes Temperament es bot. — Noch sei eine Uraufführung in den Symphonie-Konzerten nicht vergessen, — wenn auch nur der Ordnung halber und als Produkt jener modernen Richtung in der Musik, bei der man von Musik eigentlich kaum noch reden kann. Es war dies eine Suite op. 5 eines jungen Hamburger Komponisten Berthold Goldschmidt, der hier versucht, allermodernste Musik auf die alten Tanzformen zu übertragen, eines jener erklügelten Experimente, die höchstens als solches interessieren, das nach Musik verlangende Ohr jedoch um so ungehaltener stimmen.

Ein um so bedeutungsvolleres und erfreulicheres Stück neuer Musik brachte Gust. Brecher im dritten seiner hiesigen Konzerte in der Symphonie in Des dur des jungen Erwin Dressel zur Uraufführung. Diesen Namen hört man ja neuerdings häufiger auf dem Gebiet kleinerer Musikformen vorteilhaft nennen, und man konnte gerade jetzt bei der so viel größeren Aufgabe die Feststellung machen, daß Erwin Dressel einer Richtung in der Musik angehört, die an die Stelle des unfruchtbaren Experimentierens wieder ein innerlich gekonntes, schöpferisches Musizieren und Erfinden setzen zu wollen — und zu können — scheint, und zwar auf der Grundlage einer Wiederanknüpfung an große symphonische Formen. Dabei zeigt das frisch gestaltete, wenn auch im Material nicht überall streng gesichtete Werk, daß Dressel über einen glücklichen Erfindungsreichtum verfügt, der jedenfalls neben den übrigen Momenten einer überraschenden Formgewandtheit und großartiger kontrapunktischer Ideen zu den besten Hoffnungen auf ihn und für die allmählich immer erkennbarer werdende Selbstbesinnung der Musik berechtigen dürfte. Den eigentlichen Glanz empfing dies Konzert durch die solistische Mitwirkung Dufolina Gianninis, die ihre großartige, von deutschen Musikeinflüssen so vorteilhaft befruchtete Kunst in den Dienst einer Verdi- und einer Weber-Arie stellte, das nächste Brecher-Konzert aber durch Wlad. Horowitz (Brahms Klavierkonzert B dur), der auch in einem eigenen Klavierabend sich wieder als die fesselndste Persönlichkeit fast auf der ganzen Linie ausweisen konnte. Klavierabende sind bei einer sonst nicht eben besonders reich bestellten Auswahl an nennenswerten Solistenkonzerten noch am häufigsten; ich nenne Josef Pembaur, Max v. Pauer und im Rahmen einer Reihe von Bechstein-Stipendienkonzerten Lamond und Vera Schapira mit Walther Kaufmann, die sehr interessant auf 2 Flügeln musizierten (neu war ein temperamentvolles Konzert von Jean Wiéner). Aber was die bekannte Unberechenbarkeit des Publikums diesen Konzerten an Verlust zufügte, holte die faszinierende Dirigentenpersönlichkeit Klemperers, der Bach, Beethoven und Strawinskys Pulcinellasuite in einer freilich wohl nicht ganz zu übersehenden persönlichen Überbetonung bot, glänzend auf. Diesem gesellschaftlichen Ereignis konnte leider das Konzert, in dem sich der sechzigjähr. Willi Burmester seinen Hamburger Landsleuten als Dirigent vorstellte, kein entsprechendes Gegenstück bieten, und man muß sich damit begnügen, daß das Ereignis, den berühmten Geiger auch von dieser Seite kennen zu lernen, immerhin künstlerisch ein bedeutsames und interessantes war; von der Euryanthe-Ouvertüre und einer Mozart-Symphonie zu Schuberts Unvollendeter und Tschaikowskys Romeo und Julia-Ouvertüre übergehend, vermochte der Dirigent namentlich diesen letzten beiden Programmnummern eine starke und fesselnde persönliche Prägung zu geben und so eine überzeugende Wirkung zu erzielen.

Von den neuen Gesangsgrößen dieses Winters erschienen die Griechin Vera Janacopulos mit zwei Liederabenden und Louis Graveure, den eine geschäftige Reklame als neuen Caruso hinstellen möchte, im Konzertsaal, während Celestino Sarobe in der Oper gastierte, das Konzert aber absagte. Bertha Witt.

KASSEL. Wenn Kassels musikalische und theatralische Kunst nicht in den zeitgemäßen Aktivismus hineinzuzwingen ist, trotzdem die alte Fuldaresidenz fast alljährlich von Berlin mit einem neuen Intendanten beglückt wird, sondern bei der Unbeständigkeit ihrer Regierung immer mehr verkümmert, so zeigt sich eben, daß auch bewährteste Theorie, schönstes Parteidogma und löblichste Absicht noch nicht Spielplanfülle, Tatinitiative, Erfolgsroutine und Publikumsbegeisterung machen. Im Mai, wo anderwärts die Spielzeit beendet ist, hat man uns als Trost für einen leeren Winter noch zwei Neuheiten, davon sogar eine Uraufführung gebracht. Erwin Dressel, der hier im vorigen Jahre mit seiner geistvoll-satirischen Musikkomödie, dem „Armen Columbus", debutierte, suchte im „Kuchentanz" den Weg zu der dunklen, tragischen Seite seines Opernlebens. Der Stoff, wieder von seinem bühnenerfahrenen Textdichter-Mentor Arthur Zweiniger, diesmal nach einem Kriminalbericht des „neuen Pitaval" mit dramatischem und szenischem Geschick geformt, bot mancherlei Klippen. Eine romantische Entführungsgeschichte, der wilde Raub einer Braut, die einem andern gehört, in heißem Begehren aus der Fröhlichkeit der Hochzeit in die düstere Waldturmeinsamkeit nach einer gespenstischen Postkutschenfahrt und die freiwillige Sühne der Auflehnung wider

alle menschlich-sittliche Weltordnung in Not und Tod schien eine Mischung aus Puccini, d'Albert, Strauß und Schreker zu verlangen, aber Dressel entschied sich vorsichtiger für eine Art neuer deutscher Volksoper, deren glückliche Tradition uns heute fast verloren scheint und mit der er wohl auch in der intellektualistisch und artistisch übersteigerten Gegenwart keinen allzu nachhaltigen Eindruck machen wird. Er entsagt aller kontrapunktischen Künstelei und harmonischen Komplizierung, bleibt im tonalen Geleise, schreibt melodisch flüssig und bindet mit einfachen Modulationen, verwendet geschlossene Formen, hübsche Tanzstücke, so den reizvollen Kuchentanz, bei dem die Braut den Hochzeitskuchen verteilt, der Bräutigam gehänselt wird und der stärkste Bursche fürs Kuchenhalten drei Küsse empfängt, die in ihm das Verlangen nach dem Besitz der Braut wecken. Hier ist Dressel besonders glücklich in der Erfindung, die frisches und gesundes Musikantentum bekundet, wenn auch nicht alles originell, von Konventionellem und Anklängen frei ist. Wagner-Emphase beherrscht die Liebesszenen. Beachtlich ist der Formwille, die Intensität und Plastik des Ausdrucks, die Konzentration und der unverkennbare Bühneninstinkt der Partitur. Die Wiedergabe in Dr. Georg P a u l y s trefflicher Inszenierung (mit Schwälmertrachten) unter dem stil- und klangsicher inspirierenden Stabe von Wilhelm Franz R e u ß wurde ein unbestrittener Erfolg, der sich bereits nach der Ouvertüre ankündigte und dessen sich auch die beiden anwesenden Autoren freuen konnten. Wenige Wochen vorher bewies der junge (aus Kassel gebürtige) Ludwig R o f e l i u s mit seiner (bereits in Dortmund und Bremen aufgeführten) musikalischen Bühnendichtung „D o g e u n d D o g a r e s s a" (nach E. T. A. Hoffmann), der Dr. Robert L a u g s der feinsinnig nachschaffende Interpret war, daß es sich auch heute noch ohne Abstraktionen und Trivialitäten ehrlich, edel und poetisch aus dem Herzen musizieren läßt, wenn eben Kultur und Können, Innerlichkeit und deutsches Empfinden genügend da ist, und daß noch aller modischen Artisterei zum Trotz idealistische Funken in der Jugend verheißungsvoll glühen. Die weitere winterliche Novitätenschau neben den üblichen Neueinstudierungen: Kreneks langweilige Einakter (aus Anhänglichkeit an den ehemaligen künstlerischen Beirat), über die kein Wort mehr zu verlieren ist, Lortzings Opernprobe und Gilberts Uschi, Delibes' alte Coppelia und einige noch ältere Gartenlauben-Tanzbilder, — sie illustrieren lediglich die operliche Öde der verflossenen Spielzeit. Dr. Gustav Struck.

LINZ a. D. Ein merkliches Abflauen, Absteigen im Musikleben. Konzerte auswärtiger Künstler finden wenig Zuspruch, es wird womöglich noch dagegen Stimmung gemacht. I m v e r f l o s s e n e n K o n z e r t j a h r k a m k e i n f r e m d e s O r c h e s t e r, k e i n S t r e i c h q u a r t e t t, k e i n G e i g e r, k e i n C e l l i s t n a c h L i n z. Es ist unmöglich, Orgelkonzerte zu veranstalten: in der Kirche gestattet es der B i s c h o f nicht und eine Konzertorgel existiert nicht. An zwei Abenden gastierte ein Wiener Opernensemble. So sieht es trostlos aus. Und wer diese Tatsachen feststellt, die Verhältnisse richtig beleuchtet, gegen den erhebt sich ein Zeter und Mordio.

Ein Lichtpunkt: Der „Sängerbund Frohsinn" hat einen älteren, in Linz sich ansässig gemachten Dirigenten; Paul G ü n z e l, ein reichsdeutscher Bruder, ist sein Name. Der hat sich auch als Orchesterführer tüchtig ins Zeug gelegt. Die „D r i t t e" von B r u c k n e r arbeitete er sauber heraus, manches in eigenartiger Auffassung. Dazu eine „D e u t s c h e M e ß k a n t a t e" von N e u h o f e r, der kein Dauerwert beschieden sein dürfte. Verse und Reime schwunglos, die Arbeit eines dichterischen ABC-Schützen. Schubertkonzerte veranstalteten der Musikpädagogische Verband, der M.-G.-V. „Einklang" (Chormeister Springer unter Mitwirkung meines Hausquartettes) u. a. Seltene Werke suchte ich für einen „W e i h n a c h t s - M u s i k"-Abend zusammen (Mozart: Adagio für Harmonika, J. Ch. Bach: Quartett in C (mit Flöte), Lemacher: Weihnachtslieder aus dem 14. Jahrhundert, Mozart: Sextett op. 205 für Violine, Viola, Baß, Fagott, zwei Hörner u. a.) Erfreulich der Aufstieg des L i n z e r K o n z e r t v e r e i n s (60köpfiges Dilettantenorchester, darunter ausgezeichnete Streicher und Bläser). Vorstand S t r a u b und Dirigent D a m b e r g e r haben sich ideale Verdienste erworben. Man hörte u. a. eine Haydn-Sinfonie, Cello-Konzert (a moll) von Saint-Saëns, Nußknackersuite von Tschaikowsky. Anläßlich der 10-jährigen Bestandfeier wurden Bläser der Wiener Philharmoniker zu Gast gebeten. Sehr sauber wurde Brahms „Akademische" und D-dur-Serenade, sowie Tschaikowskys „Vierte" gepielt. Die heimische Kammermusikvereinigung konnte drei Abende geben, wirkte auch bei Veranstaltungen des christl. Volksbildungsvereines mit. Vier Gitarristen erschienen: Pujol, Cuervas, Rosanelli, Llobet (Barcelona), alle in der Urania. Letztere ebnete den Weg in die Öffentlichkeit dem amerikanischen Pianisten R i k k e r. Frl. N a r b e s h u b e r (aus der Leschetizkyschule Frau Brandtners-Gmunden) brillierte besonders in Schumanns „Kreisleriana". Von Linzer Sängern betrat D r e g e r, von -Sängerinnen: E r l e r-E r l e n r i e d, die von der Münchner Oper kommende famose Olga S e l o, Martha S c h l a g e r (wurde an das Salzburger Mozarteum berufen) und

Rita Funk (Absolventin der Wiener Akademie) das Podium. Künstlerischen Genuß boten Josefine Stransky (mit Meller am Flügel) und Kammersänger Duham (Steiner als Begleiter).

Auf seiner letzten Grenz- und Auslandsfahrt machte der Berliner Lehrer-G.-V. hier Halt. Der wohldiszipliniert Chor und sein anspornender Führer Jakobi begeisterten die Hörer mit Werken von Schubert, Schumann, Kämpf, Wiesner, Neumann. Einzigartig in Form und Stoffbehandlung „Vier Balladen und volkstümliche Gesänge" von Walter Moldenhauer... Nun rüstet der „Frohsinn" zur Aufführung der „Matthäus"-Passion, die seit 1891 in Linz nicht mehr zu hören war. Die h-moll-Messe und vieles andere von Bach kennt man hier überhaupt nicht. Die „Großstadt" (108 000 Einwohner) hätte musikalisch viel nachzuholen. Franz Gräflinger.

LIMBACH Sa. Die bedeutendsten Konzerte der vergangenen Saison bot wiederum die hiesige „Bachgesellschaft" unter Leitung ihres Dirigenten Rudolf Levin. Ein wohlgelungener Beethovenabend im Oktober mit der „Leonoren-Ouvertüre Nr. 3", der Konzertarie „Ah perfido" und der „Neunten Sinfonie" (Solisten: Fr. A. Quistorp, Trude Seeck, H. Lißmann, Leipzig, K. Zinnert, Dresden) und eine fast strichlose eindrucksvolle Aufführung der Bach'schen „Johannispassion" im März (Solisten: Fr. Else Pfeiffer-Siegel, Trude Seeck, Leipzig, Erich Jugel, Kurt Wüstner, Chemnitz, K. Zinnert, Dresden) zeigten die starke Aufwärtsbewegung, die der verhältnismäßig junge Verein unter der zielsicheren Führung genommen hat. Daß dabei die traditionelle kirchliche Tätigkeit des Chores nicht zu kurz kam, bewiesen die 6 Veranstaltungen des 40. Vesperjahrganges. Aus der großen Zahl der dargebotenen Motetten seien besonders hervorgehoben: Heinrich Schütz, „Psalm 98" für zwei Chöre und sechsstimmige Motette: „Selig sind die Toten" aus der „Geistlichen Chormusik", Doles vierfätzige Motette: „Ein feste Burg" und Brahms fünfsätzige Motette: „O Heiland, reiß die Himmel auf", ferner J. Haas, Teile aus der „Deutschen Singmesse". Gesangs- und Instrumentalsolisten aus Chemnitz spendeten dazu wertvolle Solosätze und der Leiter der Veranstaltungen erfreute wiederum durch reiche Gaben aus dem Schatze der Orgelmusik. Der Rückblick auf die nun abgeschlossenen 40 Vesperjahrgänge ergibt ein sehr rühmliches Bild von der kirchenmusikalischen Kultur einer sächsischen Mittelstadt.

Die Veranstaltungen des Städtischen Orchesters unter Leitung von Kapellmeister K. Leisring umfaßten zwei Sinfoniekonzerte (Mozart, Schubert) und zwei volkstümliche Konzerte, die leider unter ungenügendem Besuche zu leiden hatten. V. Doster.

M.-GLADBACH. (Konzertbericht, 2. Hälfte.) Eine Reihe interessanter Neuerscheinungen bot ein Cäcilia-Konzert, in dem Gen.-Mus.-Dir. Gelbke das „Magnificat" von Heinrich Kaminski aufführte. Die asketische Versunkenheit des Werkes ist aus dem Geist alter katholischer Kirchenmusik geboren und tiefster Wirkung fähig. Der Ausführung der schwierigen Fernchöre hatte sich der hiesige Theaterchor (Kapellm. Horbert) mit bestem Gelingen angenommen; in der Vertreterin der Sopranpartie, Clara Wirz-Zürich lernten wir eine Sängerin von eminenter Musikalität und überraschender Stimmkultur kennen. Dem programmatischen Stoff des „Siegesball' von G. Schelling wird ein solches Übermaß von phantastischen Effekten zugedacht, daß diese Musik mehr ins Gebiet der Oper verwiesen werden muß; die farbig leuchtende Wiedergabe durch unser Städt. Orchester verdient höchste Anerkennung. Ernst Kreneks „Potpourri" für großes Orchester op. 54 bildet eine Aneinanderreihung zwangloser Einfälle, die ausschließlich der Kurzweil dienen. Der Städt. Gesangverein Cäcilia wartete mit einer gelungenen Wiedergabe von Berlioz' „Fausts Verdammung" auf, dessen wechselvolle Aufgaben für Orchester und Chor durch Gelbkes temperamentvolle Stabführung wirkungsvoll unterstrichen wurden; der Sopranpartie war Lotte Leonard eine unvergleichliche Ausdeuterin; der Faust Ventur Singers hätte bei allen stimmlichen Vorzügen etwas mehr charakteristische Gestaltung vertragen, während der Mephisto Martin Abendroths vollauf befriedigte. Ebenso vorzüglich als Chorleistung erschien die „Matthäuspassion" besonders in den Doppelchören und der gesteigerten Brutalität der Volkschöre. In der Rolle des Evangelisten befriedigte Josef Cronhafel in Bezug auf Musikalität und Auffassung vollauf, jedoch in den stimmlichen Mitteln nicht ganz. Als weitere Solisten waren Amalie Merz-Tunner, Frieda Dierolf, Hans Herm. Nieffen und Emil Siegert (vom hies. Stadttheater) mit edler Kunst um das Werk bemüht. Frau Margret Langen-M.Gladbach sang mit prachtvollem Material und feinsinniger Gestaltung Mahlers „Lieder eines fahrenden Gesellen". Paul Hindemith spielte mit größter Überlegenheit sein Konzert für Bratsche und größeres Kammerorchester op. 36, das eine rätselvolle Mischung ernsthaften Ausdrucks und ironischer Verneinung bildet. Ebenso musikalisch selbstverständlich beherrschte Hindemith die Technik der Viola d'amore, die im a moll-Konzert von Vivaldi zur Geltung kam. Mit viel Schwung spielte Riele Queling meisterlich

das dankbare Violinkonzert in ungarischer Weise von Joachim; als glänzende Mozartspielerin zeigte sich Marta Vilich von hier im G dur-Violin-Konzert. In Dorothea Brauß-Hamburg lernten wir eine ebenso zuverlässige wie musikalische Klavierspielerin kennen, die das e moll-Konzert von Chopin ebenso romantisch verträumt wie das Es dur-Konzert von Liszt temperamentvoll frisch zu gestalten wußte. Eine einheimische Pianistin Hemy Brandts gab im Beethovenschen Es dur-Konzert Proben bedeutender Technik. In einem Abend zu 2 Klavieren spielten Käthe Aschaffenburg und Agi Jambor Werke von Mozart, Busoni, Debussy und Brahms und glichen im famosen Zusammenspiel individuelle Neigungen zum Forcieren oder Verschleppen anderseits erfolgreich aus. An reiner Orchesterliteratur gelangten Regers reizvolle Balletsuite, durch Gelbke zu verfeinerter Klangwirkung gesteigert, Schumanns III. Sinfonie und Genoveva-Ouverture, Beethovens VIII., Mozarts g moll-Sinfonie und deutsche Tänze in Steinbachs Bearbeitung zur Aufführung.

In der Oper erschienen Neueinstudierungen von Figaros Hochzeit, Macht des Schicksals, Tristan und Isolde und als Erstaufführung Parsival. Adolf Wach, der inzwischen Operndirektor geworden ist, beherrscht jede Stilart — Mozart, Verdi oder Wagner — mit größter Selbstverständlichkeit und versteht seine Sänger und Orchester demgemäß zu inspirieren. Berühmte Gäste, Nanny Larsen-Todsen und Otto Fanzer, wirkten als Isolde und Tristan. B.

REICHENBERG i. Bö. — GABLONZ. Zu einer „Maifeier" im besten und tiefsten Sinne gestaltete Prof. Hugo Wagner in Reichenberg i. Bö. die Aufführung von Carl Prochaskas „Frühlingsfeier". Der dortige Lehrergesangverein „Silcher", einheimische Solisten und die beiden Städtischen Orchester von Reichenberg und Gablonz bildeten einen imposanten Klangkörper. Das etwa 15—20 Jahre alte Werk erfuhr damit erst seine zehnte Wiedergabe. Nur ein völlig sattelfester Doppelchor und ein einheitliches Soloquartett können sich an diese riesenhaft aufgebaute Ode wagen. Daher die Seltenheit der Aufführung. Die Arbeit lohnt sich reichlich. Das Werk ist thematisch einheitlich gehalten, bei größter Vielseitigkeit des Ausdrucks. Reizvoll ist des Komponisten blühende Polyphonie über dem Untergrunde breit dargelegter Akkorde, eine eigenartige Verschmelzung „vertikaler" und gleichzeitig „horizontaler" Stimmführung. Der „lineare" Stil mit dem Kennzeichen der Zufallsharmonik ist nur selten angedeutet. An Beredsamkeit und innerer Wärme ist die „Frühlingsfeier" mit Suters „Le laudi" vergleichbar und von packender Wirkung wie dieses. Prof. Wagner schenkte dem Werke seine reiche und beschwingte Seele und führte es mit der ruhigen Sicherheit des Kenners und Könners über alle Klippen hinweg. Ihm und der anwesenden Witwe des Komponisten dankte der begeisterte, nicht enden wollende Beifall der sehr zahlreichen Hörergemeinde.

Dr. E. Reinsteiner-Zittau.

SAARBRÜCKEN. Eben hat Generalmusikdirektor Felix Lederer nach zehn glänzend durchgeführten Sinfoniekonzerten für diesen Konzertabschnitt den Taktstock beiseite gelegt, da steht Saarbrücken wieder unter zwei außerordentlich bedeutsamen musikalischen Ereignissen, leider in Ermangelung eines derartige Veranstaltungen regelnden Kulturamtes gleichzeitig! Furtwängler, von ungeheuren Triumphen aus Paris kommend, gestaltete bei uns im überfüllten Saalbau mit seinen sieggewohnten Berliner Philharmonikern Mendelssohns romantische Ouvertüre zum Sommernachtstraum, dann Igor Strawinskys kapriziöse, farbentrunkene Feuervogel-Suite und endlich wie aus gigantisch aufgetürmten Quadern geschichtet: Beethovens 7. Sinfonie. Souverän das Meisterinstrument seines Orchesters spielend, betreute Furtwängler das Kleine und Feine immer derart, daß man des Einen und Ganzen, des großen Formates bewußt blieb. Man kam nicht aus dem Staunen über die eindringliche, an das Göttliche heranreichende Beredsamkeit seines Dirigentenstabes; es ist der Stab eines Meisters von Gottes Gnaden. Und gleichzeitig durften wir Deutsche an der Saar den berühmten Bachforscher Albert Schweitzer grüßen, der außer drei großen Toccaten und Fugen einige Choralvorspiele Bachs erklingen ließ, denen der Kirchenchor die Choräle selbst a cappella folgen ließ. Eine vollendet gespielte Choralfantasie von Cesar Frank beschloß den Abend. Walther Stein.

AUSLAND.

LENINGRAD. „Orpheus", Oper von Cl. Monteverdi - Malipiero. Uraufführung. Dieses für die Anfänge der Oper und die Renaissance ausschlaggebende Werk wurde von den Philharmonikern unter MD. Dranischnikoff aufgeführt. Ich kann nicht behaupten, daß der Eindruck auf mich ein günstiger war; lag es an den Solisten, deren matte, charakterlose Wiedergabe der zahlreichen rezitierenden Stellen durchaus dem Stil einer deklamatorischen Dramma per Musica widersprach, lag es an einem ausdruckslos singenden Chor, oder wäre etwa das Ganze als Folge einer zu einseitigen Bearbeitung der Oper durch Malipiero anzusehen — läßt sich schwerlich ohne nähere Kenntnis der Partitur sagen. Nach einem

bei Chester gestochenen Klavierauszug zu urteilen, beschränkte sich der Bearbeiter auf eine Übertragung der Originalpartitur von 1609 in moderne Notenschrift; dabei wurden die zur Zeit nicht gebräuchlichen Musikinstrumente (Chitarrone, Quinta etc.) durch zeitgemäße ersetzt. Eine weitere Annäherung an unsere heutige Kunstpraxis, ein tieferes Eindringen in Monteverdis Kunststil liegt dem Bearbeiter Malipiero scheinbar nicht an der Hand. In solcher Richtung vorzugehen, d. h. alte Musik von neuem ins Leben zu rufen, versucht der Moskauer Komponist Wassilenko mit seinen sorgfältig gearbeiteten Suitensätzen. Das von ihm geleitete Konzert bot eine Reihe von altertümlichen Tänzen aus dem XIV—XVIII. Jahrhundert, Werke von André Destouches, eine Lautenmusik-Bearbeitung in Suitenform und ein anonymes Werk (XVIII. Jahrh.) mit der Überschrift „Zodiacus J. A. C.". Trotz ihrer feinen Instrumentierung standen die meisten von den erwähnten Stücken durch ihren intimen, kammermäßigen Charakter in scheinbarem Widerspruch mit einem größeren symphonischen Klangkörper. Wenn in Malipieros Publikation ein gewisser wissenschaftlicher Wert festzustellen ist, bleibt dennoch die Frage, ob solche Bearbeitungen, wie der „Orpheus" und diejenigen von Wassilenko, überhaupt als künstlerische Gattung die Aufmerksamkeit eines modernen Zuhörers einen ganzen Abend in Anspruch zu nehmen imstande sind. Nach den erwähnten Aufführungen scheint mir die Antwort eine negative zu sein. J. Zander.

MAILAND. An der „Scala" galt als das größte Ereignis dieser ersten Saisonhälfte die Neueinstudierung des „Parsifal". Außer zu Beginn des Jahres 1914, also sogleich nach Freiwerden des Aufführungsrechtes, war das letzte Werk Wagners auch im Jahre 1922 aufgeführt worden (mit Helene Wildbrunner als Kundry), aber keinesmal unter der Leitung Toscaninis. Und es sei gleich bemerkt, daß diese Tatsache diesmal die Hauptanziehung darstellte.

Ja nicht etwa deshalb, weil die Leitung Toscaninis etwas besonders Originelles darstelle, sondern weil es kein Geheimnis ist, daß dieser Dirigent nur dann die Aufführung gestattet, wenn alles, Orchester und Bühne, der Vollkommenheit so nahe ist, wie es in Erdendingen eben möglich ist. Da werden die einzelnen Sänger hergenommen, die erst den Korrepetitoren (und was für welchen!) anvertraut werden, dann mit dem Regisseur Wort für Wort und Geste für Geste durcharbeiten, um erst daraufhin vom Maestro den letzten Schliff zu erhalten; da werden für Chor und Orchester eben wieder Einzelproben abgehalten, die notwendig sind, um die Ensembleproben zu ermöglichen, die dann die letzten Scharten plätten und die Gesamtwirkung einheitlich gestalten müssen.

„Dies ist der ganz normale Verlauf der Arbeit einer jeden Opernbühne", könnte man da einwerfen; doch Hand aufs Herz, wo wird heute mit solcher gewissenhaften Strenge gearbeitet? Wo ereignet es sich heutzutage, daß eine für einen bestimmten Tag vorgesehene Aufführung einfach um drei Wochen verschoben wird, nicht etwa wegen Erkrankung eines Künstlers, sondern weil noch nicht alles klappt, wie es eben bei der in Frage stehenden Aufführung der Fall war? Das Resultat war aber auch danach!

Natürlich taugt Drill und Studium bis zu einem gewissen Grad. Ist aber die Arbeitsenergie mit dem höchsten Maß von Genialität vermischt, wie es eben bei Toscanini der Fall ist, so sind die Möglichkeiten unbegrenzt. Nur wer in Bayreuth selbst war, kann den Grad von Weihe ermessen, den der Dirigent von den ersten Einleitungstakten an heraufzubeschwören versteht. Jeder einzelne Orchesterspieler, jeder einzelne Sänger, ja jeder Chorist kennt den materiellen wie idealen Teil seines Parts. Da gibt es keine geringste Unsicherheit, keinen Zug von Zweifel, alle wissen, was ihr großer Führer von ihnen haben will, und alle gehen sie in Arbeitsfreudigkeit für ihn auf.

Von den einzelnen Sängern ist in Deutschland einzig Elisabeth Ohms bekannt. Der Eindruck, den diese große Künstlerin auch als Kundry gemacht hat — bisher hatte sie nur den Fidelio gesungen — war außerordentlich. Die außergewöhnliche Intelligenz der Künstlerin hat es ihr ermöglicht, bis in die tiefsten Tiefen der kompliziertesten Wagnerschen Frauengestalt einzudringen. Die so widersprechenden Phasen — Büßerin, Buhlerin, willensschwaches Opfer und hilfsbereite Samariterin — wurden mit großer Ausdruckskraft veranschaulicht. Die große Szene des zweiten Aktes gelang ganz besonders. Merkwürdig, daß die schöne Stimme diesmal nicht zur rechten Geltung kam. Den Höhepunkt des Abends bildeten die mystischen Gesänge im Tempel und die Szene der Blumenmädchen, die ganz ausnehmend gelang, Hauptverdienst des ungeheuren Eindrucks die Regiekunst des Dr. Ernst Lert, des wahren Mitarbeiters Toscaninis. Der Beifall war ungeheuer und wiederholte sich bei den folgenden Aufführungen.

Nur wenige Tage nach „Parsifal" kamen die „Meistersinger" heraus, die seit drei Jahren nicht zu Gehör gekommen sind. (Und zwischendurch gab es, gleichfalls unter Toscanini, eine Neueinstudierung der „Lucia von Lammermoor" die einen Höhepunkt darstellte!) Am 26. Dezember 1898 hatte Toscanini zum ersten Male an der „Scala" dirigiert, und zwar Wagners „Meistersinger". Schon

damals hatte der stets auswendig dirigierende Maestro Staunen und Bewunderung erregt. Das 30jährige Jubiläum gab zu enthusiastischen Kundgebungen Anlaß; nach der „Prügelszene" feierte mit dem Publikum das ganze Bühnenpersonal den Maestro mit wahrem Jubel. Ein prachtvoller Zug Toscaninis: die zu diesem festlichen Anlaß in Mailand, Turin etc. gesammelten Mittel werden zur Gründung eines Pflege- und Versorgungsheims verwendet werden für die Hinterbliebenen der Orchester- und Chormitglieder sowie Theater- und Bühnenarbeiter der „Scala". —tz.

PRESSBURG. Der Kantor und Organist der deutschen evangelischen Kirche in Preßburg Kurt Freitag, ein ehemaliger Schüler von Straube, gab in diesem Winterhalbjahr acht geistliche Abendmusiken, die zugleich einen Überblick über die Orgelmusik brachten Aus der Frühzeit des Orgelspiels (Josquin des Prés, Michael Praetorius, Heinr. Schütz), norddeutsche vorbachische Meister (Buxtehude, Hanff, Lübeck), süddeutsche alte Meister (Froberger, Muffat, Pachelbel), Sologesänge des einst an dieser Kirche wirkenden Samuel Bockshorn (Capricornus), J. S. Bach, Orgelwerke, Sologesänge aus dessen Kantaten und Passionen, Violinkompositionen, Bachs Söhne und Schüler, das neunzehnte Jahrhundert (Mendelssohn, Brahms, Liszt). Gleich Bach war ein eigener Abend auch M. Reger gewidmet (Orgelwerke, Choralkantate: Meinen Jesum laß ich nicht, Violinwerke). An einem Abend zeitgenössischer Musik hörte man neben R. v. Mojsisovics und Bruno Weigl Kompositionen des in Preßburg gebürtigen Franz Schmidt und eine Uraufführung des hier lebenden Altmeisters der slowakischen Komponisten Joh. Leop. Balla („Am Heldenfriedhof", Orgelfantasie in 3 Sätzen). Die Abende fanden durchwegs rege Anteilnahme und die Musikfreudigen Preßburgs danken es Kurt Freitag, daß neben der landesüblichen Musik auch diese vorwiegend deutsche Musikkultur in der evangelischen Kirche eine Pflegestätte und Pfleger gefunden hat, die durch Auswahl und Darbietung einen hohen künstlerischen Ernst bewiesen. Dr. K.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

„Bayreuther Festspiele 1930". In Bayreuth beginnen jetzt schon die Vorbereitungsarbeiten für die Festspiele des Jahres 1930. Die Arbeit gilt insbesondere einer vollkommenen Neuinszenierung des „Tannhäuser", für den neue Kostüme unter Leitung von Daniela Thode und neue Bühnenbilder von Kurt Söhnlein geschaffen werden. Die gesamte Regie für die kommenden Festspiele wird wieder in den Händen von Siegfried Wagner liegen, der für die Venusberg-Szene des „Tannhäuser" die Tanzschule Laban heranzuziehen beabsichtigt. Für die musikalische Leitung wurden Arturo Toscanini von der Mailänder Scala und Karl Elmendorff von der Münchener Staatsoper gewonnen. Neben dem „Tannhäuser" werden „Tristan", „Parsifal" und der „Ring" zur Aufführung gelangen. „Parsifal" wird wiederum von Karl Muck geleitet werden.

In der Zeit vom 10.—17. November wird in allen größeren deutschen Theatern eine „Theater-Werbewoche" stattfinden, um das Interesse des Publikums für die Bühne zurückzugewinnen.

Gelegentlich der am 9. November beginnenden „Nürnberger Woche" in Budapest wird die Nürnberger Oper Wagners „Meistersinger" und den „Rosenkavalier" zur Aufführung bringen.

Die italienische Musik-Gewerkschaft hat beschlossen, im November in Rom eine große „Schau" über die zeitgenössische Sinfonie- und Kammermusik in Italien zu geben, an der alle hervorragenden italienischen Komponisten beteiligt werden sollen.

Im Rahmen der „Karlsruher Herbsttage" vom 6.—10. November findet das Erste Badische Brucknerfest in Karlsruhe statt. Die Leitung liegt in den Händen der Herren Dr. Knöll, GMD Krips, GMD Lindemann und Dir. Fr. Philipp, dessen „Friedensmesse" ebenfalls zur Aufführung gelangt. An der Darstellung sind u. a. die vereinigten Karlsruher Chöre sowie die Orchester des Badischen Landestheaters und des Freiburger Stadttheaters beteiligt. Auskünfte erteilt der Verkehrsverein in Karlsruhe.

Bad Mergentheim hat, wie alljährlich, auch in diesem Jahre an Beethovens Wirksamkeit als Mitglied der Hofkapelle des Deutschordensmeisters Maximilian Franz mit einer Festwoche erinnert. Die künstlerische Leitung hatte Dr. Julius Maurer.

Das Tübinger Beethovenfest Juli 1929 verteilte sich auf einen von Prof. Dr. Karl Hasse veranstalteten Einführungsabend und zwei Konzerte, die neben der 1. und 9. Sinfonie den „Elegischen Gesang" op. 118 und die C-dur-Messe zu Gehör brachten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

In Österreich hat sich eine Kapellmeister-Union gebildet, die alle Dirigenten umfaßt. Präsident der Vereinigung ist der Staats-

operndirektor Clemens Krauß. Zum Vizepräsidenten wurde Hofrat Keldorfer gewählt.

Im Rahmen des Duisburger Tonkünstlerfestes hat die 14. Hauptversammlung des „Verband Deutscher Musikkritiker" stattgefunden. Der Verband zählt zur Zeit 136 Mitglieder. Bei der Neuwahl des Vorstandes wurden die bisherigen Mitglieder in gleicher Eigenschaft wiedergewählt: Prof. Dr. Herm. Springer (Berlin) als 1. Vorsitzender, Dr. Werner Wolffheim (Berlin) als 2. Vorsitzender, Dr. Karl Holl (Frankfurt a. M.) als 1. Schriftführer, Artur Holde (Frankfurt a. M.) als 2. Schriftführer und Prof. Alexander Eisenmann (Stuttgart) als Kassenwart. Prof. Dr. Springer sprach bei dieser Gelegenheit über die „Musikkritische Arbeit in historischer Betrachtung", Dr. Holl über „Die heutige Situation der Musikkritik". In einer fruchtbaren Aussprache wurde die Schicksalsgemeinschaft der qualifizierten Musikkritiker mit den qualifizierten Musikern im Zeichen der Notlage der Kunst nachdrücklich festgestellt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Magistrat der Stadt Berlin hat dem Deutschen Musikinstitut für Ausländer im Schloß Charlottenburg eine einmalige Zuwendung von 25 000 Mark überwiesen. Der preußische Kultusminister hat das Protektorat über das Institut übernommen und stellt das Schloß Charlottenburg als Lehrstätte zur Verfügung. Das Kollegium der schönen Künste der Universität New York hat die musikhistorischen und musikästhetischen Vorlesungen dieses Berliner Instituts offiziell anerkannt und empfohlen, daß den an sämtlichen Vorlesungen teilnehmenden amerikanischen Universitätstudierenden eine Fachbelegung dafür von sämtlichen Universitäten der Vereinigten Staaten angerechnet wird.

Die Volksmusikschule in Berlin-Charlottenburg ist von der dänischen Abteilung der Internationalen Musikgesellschaft eingeladen worden, jetzt dort drei Wochen im Sinne der deutschen Jugendbewegung mit Konzerten und im Lagerleben zu verbringen.

In Lausanne fand die erste Anglo-Amerikanische Musikkonferenz statt, die sich besonders mit den Fragen der Musikerziehung und der Kirchenmusik befaßte.

In der Württemberg. Hochschule für Musik (Stuttgart) wurde am Ende des Sommersemesters ein Festkonzert mit Werken von E. H. Seyffardt, E. Straeßer und J. Haas veranstaltet, das großen Erfolg errang.

Eine musikpädagogische Arbeitswoche des Tonika-Do-Bundes (Verein für musikalische Erziehung) findet vom 30. September bis 5. Oktober 1929 in Dresden statt. Sie wird zeigen, wie sich die Grundgedanken der Tonika-Do-Lehre in allen Gebieten der Musikpädagogik, besonders auch in der Chorerziehung und Instrumentalmethodik verwirklichen. Nähere Auskunft erteilen Maria Leo, Berlin W 57, Pallasstraße 12, und Alfred Stier, Dresden-Blasewitz, Thielaustraße 8.

Der Deutsche Rhythmikbund (Dalcrozebund) veranstaltet in Gemeinschaft mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer eine musikpädagogische Tagung vom 28. bis 30. September ds. Js. im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin W., Potsdamerstraße 120. Die Tagung wird eine Übersicht über die auf den Grundlagen von Dalcroze aufgebaute musikerzieherische Arbeit an Kindern und Jugendlichen (Gehörbildung, Rhythmik, Improvisation) geben und erstmalig auch die Rhythmik als heilpädagogischen Faktor an taubstummen und schwachsinnigen Kindern zeigen.

Die Erkenntnis, daß Studien für das Sprechen im Rundfunk zweckmäßig als Vorstudien für Tonfilm-Sprechen gelten können, hat dazu geführt, daß die Staatliche Hochschule für Musik in Charlottenburg in ihrer Abteilung Rundfunkversuchsstelle einen Rundfunk-Redekursus veranstaltet, dessen Erfahrungen man späterhin Tonfilmkursen nutzbar machen will.

Der Seniorchef des Boston-Neuyorker Musikverlages Ditson hat 800 000 Dollar (3,4 Millionen Mark) testamentarisch vier großen Universitäten und vier Musikkonservatorien hinterlassen, um die Pflege der Musik an diesen Anstalten zu fördern. Jede dieser Universitäten bzw. Konservatorien erhält den Betrag von 100 000 Dollar, deren Zinsen für Zwecke der Musik verausgabt werden sollen.

Im Unterrichtsplan der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin werden im Laufe des kommenden Semesters folgende Vorlesungen gehalten: Professor Dr. Hans Joachim Moser über „Kulturkunde der Musik", ausgewählte Kapitel aus der Geschichte des deutschen Liedes, Geschichte der Gesangskunst; Prof. Dr. Halbig, Geschichte der Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert, Geschichte der katholischen Kirchenmusik bis 1600, gregorianisches Praktikum. Über allgemeine Erziehungslehre lesen: Dr. Müller-Freienfels, Prof. Martens, Studienrätin Susanne Trautwein, Prof. Fritz Jöde, Dr. R. Münnich, Prof. Dr. Sachs, Instrumentalkunde, Prof. W. Reimann.

Das musikwissenschaftliche Seminar der Universität Freiburg i. Br. brachte in einem öffentlichen Konzert altenglische Musik unter dem Titel „Merry old England" zur Aufführung. Es handelte sich um Neudrucke von Taverner, Byrd, Gibbons, Dowland und Purcell, die größtenteils

unbekannt ſind. Das Konzert ſtand unter Leitung von Prof. Dr. W. Gurlitt.

Das Pfälziſche Konſervatorium Kaiſerslautern teilt mit: Die diesjährige Durchſchnittsfrequenz der Anſtalt mit 250 Schülern zeigt gegen die Vorjahre eine ſtetig anſteigende Kurve. Es fanden Schülervorſpiele, Morgenfeiern und Hauskonzerte ſtatt unter Mitwirkung des Lehrperſonals. Am 7. und 8. Juli fanden unter dem Vorſitze des Herrn Direktor Holtſchneider, Dortmund, die Prüfungen für den Muſiklehrerberuf ſtatt. Die 11 zugelaſſenen Kandidatinnen beſtanden, eine mit Auszeichnung. Frl. Charlotte Keller aus der Geſangsklaſſe des Herrn Feilke wurde an das Stadttheater in Heidelberg verpflichtet.

Im Sommer 1929 fanden von Mai bis September in allen Teilen Deutſchlands insgeſamt 44 Muſiktagungen und Singwochen ſtatt, die in ihrer pädagogiſchen und volkserzieheriſchen Bedeutung ſehr beachtenswertes kulturelles Streben bekunden.

Das Konſervatorium Munz in Karlsruhe brachte gelegentlich der öffentlichen Prüfungskonzerte des Konſervatoriums die „Maienkönigin" von Gluck und den „Portugieſiſchen Gaſthof" von Cherubini zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Prof. Julius Klengel, der Neſtor unter den deutſchen Meiſtern des Violoncellos und Profeſſor am Landeskonſervatorium zu Leipzig, feiert am 24. September ſeinen 70. Geburtstag.

Seinen fünfzigſten Geburtstag feierte der in Berlin lebende Komponiſt Hans Hilbout.

Prof. Willy Heß, der ausgezeichnete Violinpädagoge, feierte am 14. Juli in bewundernswerter geiſtiger und körperlicher Friſche ſeinen 70. Geburtstag. Heß iſt in Mannheim geboren. Den erſten Unterricht erhielt er von ſeinem Vater Jul. Heß. Mit zehn Jahren erregt er Aufſehen in Amerika. Später führen ihn Konzertreiſen nach England, Holland, Belgien und Frankreich. Als Neunzehnjähriger bekleidet er die 1. Konzertmeiſterſtelle am Frankfurter Opernhauſe. Er wendet ſich ſpäter nach Rotterdam und Mancheſter, wo er als Profeſſor am Royal College tätig iſt. In Köln war er Lehrer am Konſervatorium und Führer des Gürzenich-Quartetts. 1903 ſiedelte er nach London über, um das Amt Emil Saurets zu übernehmen. In den Jahren 1904—1910 wirkte er im Boſtoner Sinfonieorcheſter. Von hier aus folgte er einem Rufe an die Staatliche Hochſchule für Muſik in Berlin.

Berufungen u. a.

Ewald Lindemann GMD des Stadttheaters Freiburg, wurde ab kommender Spielzeit als erſter Kapellmeiſter an das Frankfurter Opernhaus berufen. Lindemann wird neben ſeiner Operntätigkeit auch einige Opernhaus-Konzerte dirigieren.

Dr. Walter Volbach wurde als Oberregiſſeur an das Hagener Stadttheater verpflichtet, wo er als erſte Neuheit Alban Bergs „Wozzek" inſzenieren wird.

Kapellmeiſter Max Rudolph vom Heſſiſchen Landestheater in Darmſtadt iſt als Nachfolger des ſcheidenden Kapellmeiſters Dr. Kolisko ans Deutſche Landestheater in Prag verpflichtet worden.

Tereſa Gerſon, erſte Altiſtin des Danziger Stadttheaters, wurde an die Berliner Staatsoper berufen.

Die Kammerſängerin Selma Halban-Kurz wurde zum Ehrenmitgliede des Wiener Operntheaters ernannt.

Der Solo-Repetitor an den Bayeriſchen Staatstheatern Eduard Hartogs wurde als erſter Kapellmeiſter des Städtebund-Theaters in Solothurn (Schweiz) für die kommende Spielzeit verpflichtet.

Alois Morg, der frühere Oberſpielleiter der Dresdener Staatsoper, der ſeit einigen Jahren in Salzburg lebt, hat nach Rücktritt des Freiherrn v. Puthon die Leitung der Feſtſpielhausgemeinde Salzburg übernommen.

Aus der Opernſchule der Staatl. Hochſchule Berlin wurden Anna Lipin und Cäcilie Reich an die Staatsoper Berlin verpflichtet.

Als erſter Dirigent der Lettländiſchen Nationaloper in Riga iſt für die kommende Saiſon Georg Schneevoigt in Ausſicht genommen.

Helmut Walcha, der zweite Leipziger Organiſt an der Leipziger Thomaskirche und Lehrer für Orgelſpiel, beſonders bekannt geworden durch ſeine Orgelvorträge auf dem letzten Deutſchen Bachfeſt, hat einen Ruf nach Frankfurt a. M. an die Neue Friedenskirche angenommen. Walcha, der erſt 20 Jahre alt iſt, hat bei Karl Straube und Günther Ramin ſtudiert.

Der Berliner Staatskapellmeiſter Alex. v. Zemlinsky wurde als erſter Dirigent der Staatsoper nach Leningrad berufen. Seine Wirkſamkeit an der Berliner Kroll-Oper neben Klemperer war alſo von merkwürdig kurzer Dauer.

Der Intendant der Kölner Oper Max Hofmüller wurde zum Profeſſor an der Kölner Muſikhochſchule ernannt.

Kapellmeiſter Dr. Ernſt Bachrich von den Städtiſchen Bühnen in Düſſeldorf wurde an die Vereinigten Stadttheater Duisburg-Bochum berufen.

Prof. Dr. Wilibald Gurlitt wurde zum ord. Profeſſor für Muſikwiſſenſchaft an der Univerſität Freiburg i. Br. ernannt. Gurlitt, der ſchon ſeit 1919 an der Freiburger Univerſität wirkt, war Schüler und Aſſiſtent Hugo Riemanns. Er iſt auch Direktor des von ihm begründeten muſikwiſſenſchaftlichen Inſtitutes der Univerſität Freiburg i. Br.

Dr. Rudolf Gerber begründete an der Uni-

versität Gießen ein musikwissenschaftliches Seminar, zu dessen Direktor er ernannt wurde, und gliederte diesem Seminar ein Collegium musico vocale an. Gerber wirkte früher als Schüler und Assistent Hermann Aberts in Leipzig und Berlin.

Dr. Gustav Friedr. Schmidt wurde zum a. o. Professor für Musikwissenschaft an der Münchner Universität ernannt. Schmidt, der sich besonders auf dem Gebiete der Forschung der deutschen Frühoper ausgezeichnet hat, wird demnächst mit seiner großen Monographie (2 Bände) „G. K. Schürmann und die Frühdeutsche Oper" hervortreten.

Todesfälle.

† Jean Gérardi, der auch in Deutschland durch seine Konzertreisen bekannte ausgezeichnete belgische Violoncellist, im Alter von 51 Jahren.

† Marie Schäfer-Kruse, ehem. Braunschweigische Hofopernsängerin, im Alter von 75 Jahren. Ihr Bruder ist der Direktor des Lessing-Museums zu Berlin, der bekannte Lortzing-Forscher Georg Rich. Kruse.

† Kammerherr Hugo v. Stieglitz, langjähriges Mitglied der Leipziger Gewandhaus-Konzertdirektion, im Alter von 78 Jahren.

† Prof. Richard Strongk, Direktor des Haager Konservatoriums, ehemals Dirigent der Konzertgesellschaft in Barmen, im Alter von 67 Jahren.

† Paul Lefmann, Pianist und Komponist, Chormeister in Bremen.

† Hofrat Ferdinand Meister, der Gründer des Verbandes Deutscher Orchester- und Chorleiter, ist in Homburg v. d. H., wo er zuletzt als Kurdirektor wirkte, im Alter von 58 Jahren an einem Herzschlag verschieden. Er hat sich um die soziale und wirtschaftliche Lage der Musikerschaft viele Verdienste erworben. Meister war Schüler von Reißmann, Fuchs und Hugo Riemann. Zuerst Contrabassist, später Dirigent der Hofkonzerte in Arolsen. In Pyrmont und Bad Wildungen veranstaltete er bereits 1899 zeitgenössische Musikfeste. 1909 war er Leiter der Nürnberger Sinfoniekonzerte. 1922—1924 Intendant des Pfalzorchesters. Auch als Komponist von kleinen Klavierstücken und Liedern hat er Anerkennung gefunden. Er war langjähriger Abonnent und Leser der ZfM.

† Ende Juli ist in Paris der französische Pianist Edouard Risler gestorben, besonders als Beethovenspieler auch außerhalb seines Vaterlandes bekannt. Er spielte zu Nikischs Zeiten wiederholt im Leipziger Gewandhaus und das letzte Mal in Paris zur Beethovenfeier 1927, anläßlich derer er von der Regierung zum Ritter der Ehrenlegion befördert worden ist. A. v. R.

† Ferdinand Foll ist in das Schattenreich eingegangen. Ein Zubescheidener, in der Stille wirkender Künstler. Ein Pflichtmensch, Seelenkern der Wiener Staatsoper. Ein stiller Mitarbeiter seit der Ära Mahler an der Wiener Staatsoper. „Nur" führender Solokorrepetitor! Drei Jahrzehnte lang. Geschätzt, geachtet von den führenden Gesangsgrößen. Einer der Besten, nicht bloßer „Begleiter", sondern Mitschaffender am Flügel in den Konzerten der Sangesgrößen. Schüler von Schmitt, Robert Fuchs, Bruckner. Intimus von Hugo Wolf. Foll war mit Bockmayer der Hilfsbereite, als Wolf von Perchtoldsdorf nach Wien und am nächsten Tag in die Svetlinsche Anstalt gebracht wurde. Foll war im Wagner- und Hugo Wolf-Verein „artistischer Leiter". In der Natur-, in der Bergwelt ging er als Einsamer — wie im Leben. Und sein Name findet sich in keinem Lexikon. Schicksal!

† Mit Hofrat Dr. Eusebius Mandyczewski ist eine prägnante Figur aus der Wiener Musikwelt verschwunden. Jeder Konzertbesucher kannte die hagere Gestalt, das feingeformte, blasse Gesicht, von weißem Patriarchenbart umrahmt. Sohn eines griechisch-orthodoxen Pfarrers, kam er, zwanzigjährig, von Czernowitz nach Wien. Nach kurzem Universitätsstudium wurde er Schüler Nottebohms, nach dessen Tod, 1882, sein Nachfolger als Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde. Wer sich musikliterarisch oder wissenschaftlich im letzten Halbjahrhundert betätigte, ist mit Mandyczewski in Verbindung gestanden. Sein Können und Wissen war fabelhaft. Noten- und Schriftmanuskripte stellte er sogar auf das Schreibejahr fest. Als Bach-, Schubert- und Brahmsforscher und -kenner war er eine Autorität. Er betätigte sich an der Gesamtausgabe der Werke Schuberts und Haydns. Als Freund Brahms' übernahm er die Durchsicht seiner Korrekturen. Mit Billroth, Brüll, Bülow, Goldmark, Joachim, Liszt, Rubinstein, Tschaikowsky stand er in freundschaftlicher Beziehung. Ungemein verdienstlich seine Mitarbeit an den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich", die Herausgabe von J. S. Bachs Arien für Sopran, Alt, Tenor, Baß mit obligaten Instrumenten. Als Komponist trat er mit Liedern, Klavierwerken und Hausmusik vor die Öffentlichkeit. Von der Universität Leipzig erhielt er den philosophischen Doktorgrad ehrenhalber. Mit Mandyczewski sank ein Miterleber und Mitschaffender aus der letzten Periode der Wiener Musikromantik ins Grab. Von seinen Schülern haben sich Sinigaglia, Gál und Stiedry einen Namen gemacht. Die Stadt Wien widmete dem Verstorbenen ein Ehrengrab. Frz. Gräflinger.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Bühne.

Zwischen der Bayreuther Festspielleitung und dem Rundfunk sind für 1930 Abmachungen getroffen worden, nach denen die „Bayreuther Festspiele" durch den Rundfunk verbreitet werden. Die Leitung hierfür hat der bisherige

Braunschweiger Intendant und jetzige neue Leiter des Leipziger Rundfunks, Dr. Neubeck, übernommen. Damit ist den „Bayreuther Festspielen" eine erfreuliche finanzielle Garantie zugewendet worden. Der Rundfunk darf sein Eintreten für Bayreuth als hervorragende Kulturtat buchen.

Max Brands Oper „Maschinist Hopkins" wurde von einer großen Reihe von Opernhäusern zur Aufführung erworben, darunter: Städtische Oper Berlin, Opernhaus Dresden, Staatsoper Stuttgart, Stadttheater Nürnberg, Opernhaus Frankfurt a. M., Nationaltheater Weimar, Opernhaus Breslau, Landestheater Braunschweig, die Stadttheater Hagen i. W., Chemnitz und andere.

Das Koblenzer Stadttheater, das wegen Kürzung der Staats- und Reichszuschüsse mit Ablauf dieser Saison geschlossen werden sollte, wird nunmehr in der alten Form auf ein Jahr weitergeführt werden. Auch die Oper wird in vollem Umfange erhalten bleiben. Walter Jacob, der langjährige Assistent des Leiters der Berliner Staatsoper Prof. Ludwig Hörth wurde für die neue Spielzeit als Oberregisseur der Oper engagiert.

Der durch die Berufung Hanns Schulz-Dornburgs nach Dessau frei gewordene Koburger Intendantenposten soll nicht wieder besetzt, die Oberleitung des Landestheaters vielmehr in einer Personalunion dem Würzburger Intendanten Paul Smolny mit übertragen werden.

Aus Musikerkreisen ist die Anregung ergangen, die Wagner-Festspiele in Bayreuth und München nicht wie bisher jedes Jahr, sondern abwechselnd stattfinden zu lassen. Man hofft durch diese Neuregelung ein Konkurrieren der beiden Veranstaltungen zu vermeiden und glaubt auch Spielplan und Ensemble dadurch besser verteilen zu können.

Aus den Ballett-Solokräften der Staats- und der Städtischen Oper Berlin soll eine Kammertanz-Gruppe gebildet werden, die unter der gemeinsamen Leitung der beiden Ballettmeister Max Terpis und Lizzie Maudrik steht und Tanz-Matineen sowie Gastveranstaltungen in anderen deutschen Städten geben wird. Im Laufe des Winters sollen außerdem die Ensembles der beiden Institute sich in einem großen repräsentativen Ballett vereinigen. Selbständig wird daneben das Ballett der Staatsoper unter Max Terpis einen Milhaud-Abend vorbereiten, während das Ballett der Städtischen Oper unter Lizzie Maudrik Delibes' „Coppelia" herausbringen wird.

Die Berliner Opernhäuser bereiten außer den bereits gemeldeten Neuheiten noch folgende Erstaufführungen vor: „Schwanda, der Dudelsackpfeifer" von Weinberger, „Il re" von Giordano, „Preziose ridicole" von Latnada, „Irrelohe" von Schreker, Einakter von Ravel und Milhaud, „Doge und Dogaressa" von Roselino.

Konzertpodium.

In der Adelsberger Tropfsteingrotte sollen unter Leitung Pietro Mascagnis vier Sinfoniekonzerte am 1. und 8. September stattfinden. Man verspricht sich einen durchschlagenden Erfolg, da die bisherigen Erfahrungen ergeben haben, daß die Akustik der Grotte, die in feenhafter Beleuchtung erstrahlen werde, sehr gut sei.

Prof. Leo Schrattenholz legt sein 19 Jahre hindurch ausgeübtes Amt als Dirigent des Berliner Sinfonie-Vereins nieder.

Die Gesellschaft der Musikfreunde (Berlin) veranstaltet in der kommenden Saison ihre satzungsgemäßen sechs Konzerte in der Philharmonie mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Dr. Heinz Unger. Als Solisten für diese Konzerte wurden verpflichtet: Wilhelm Backhaus, Adolf Busch, Carl Flesch, Judith Bokor, Lubbka Kolessa, Sigrid Onegin.

Die bekannte Pianistin Maria Geselschap spielte nach viermonatiger Abwesenheit im Ausland (London, Brüssel usw.) im 9. Symphoniekonzert des Kurorchesters in Bad Mergentheim mit großem Erfolg das d-moll-Konzert von Bach und die „Spanischen Rhapsodien" von Liszt mit der Orchestrierung von Busoni, ihrem ehemaligen Meister.

Der Leipziger Jugendchor der S. A. J. (Leitung: Otto Didam), welcher der bekannten, über 600 Sänger und Sängerinnen zählenden „Arbeitsgemeinschaft Didamscher Chöre" angegliedert ist und der durch sein zielbewußtes Arbeiten bereits die Aufmerksamkeit weiter Volkskreise erweckt hat, ist aufgefordert worden, die Eröffnungsfeierlichkeit des 2. Internationalen Jugendtreffens in Wien (vom 12. bis 15. Juli 1929) mit auszugestalten und an weiteren zwei Konzerten dort mitzuwirken. Der Leipziger Jugendchor hat der Aufforderung Folge geleistet und die Wienfahrt mit einer Konzertreise verbunden, die eine Propagandafahrt für den Kulturwillen innerhalb der Jugendbewegung darstellte. Die Reise führte ab 6. Juli über Zwickau, Nürnberg, München und Linz mit je einem Konzert nach Wien. Als Abschiedskonzert hat die Jugend ihr Programm am 3. Juli in Leipzig zur Aufführung gebracht. Auch der Mitteldeutsche Rundfunk hat die Übertragung eines Konzertprogramms des Chores im kommenden Winter vorgesehen.

Im bevorstehenden Winter 1929/30 werden in den Cäcilia- und Städtischen Sinfoniekonzerten zu M.-Gladbach an Neuheiten aufgeführt: Ungers Jahreszeiten, Max Antons Violinkonzert, Pierre Maurices Islandfischer, Kodalys Harry Janos-Suite, Wedigs Orchestersuite, Pillneys Bearbeitung der Reger-Variationen über ein Bachthema, Slovenskis Balkanophonia, Kämpfs Baltische Suite u. a. Die Leitung hat GMD Hans Gelbke.

Für die Wiener Arbeiter-Sinfonie-Konzerte des Winters 1929/30 wurden Wilh. Furtwängler, Richard Strauß, Franz Schalk, Anton Webern und Erich Wolfgang Korngold gewonnen.

Ein Robert Hernried-Konzert veranstaltete in Breslau die Schlesische Funkstunde unter Mitwirkung des Komponisten, der zugleich auch zu einem Vortrag über rhythmische Erziehung eingeladen wurde.

Der in Westfalen ansässige Pianist Hans Schwarz hatte im letzten Konzertwinter in Herford, Bad Oeynhausen und Bielefeld in mehreren Klavierabenden starke Erfolge. Er spielte u. a. Beethoven, Brahms, Chopin, Schumann, Debussy und Liszt.

Größten Erfolg fand ein von Prof. Richard Hagel geleitetes Konzert mit der „Akademischen Orchester-Vereinigung an der Universität Berlin" im Schöneberger Rathaussaal. Als Neuheit bot die Vortragsfolge einen von Dorothea Rink mit dem Akademischen Chor vorgetragenen Liederzyklus „Der brennende Busch" von Lill Reiff. Das Publikum zeigte sich im Verlauf des Konzertes so beifallsfreudig, daß der Schlußsatz der Mozart-Serenade Nr. 6 D-dur wiederholt werden mußte.

Die von Musikdirektor Fritz Riedel in Forst (Lausitz) veranstalteten Geistlichen Abendmusiken haben weit über die Grenzen des Aufführungsortes hinaus durch ihren künstlerischen Wert und die Sorgfalt der Programmzusammenstellungen Beachtung gefunden. Einen besonderen Anteil an dem künstlerischen Gelingen nimmt der auch in der Umgebung konzertierende „Chorgesangverein", der unter Riedels tatkräftiger Führung wertvolle Arbeit leistet. Den Höhepunkt bildete eine Aufführung der „Missa solemnis".

Der schaffende Künstler.

Karl Hauptmann, der verstorbene Bruder Gerhart Hauptmanns, gab ein Jahr vor Ausbruch des Weltkrieges eine visionär gehaltene Schilderung des Völkerringens. Dieses Tedeum „Krieg" hat der Münchener Komponist S. Kallenberg vertont; eine Reihe führender Bühnen interessieren sich bereits für das Werk.

Walter Braunfels, der Komponist der „Vögel", hat eine neue Oper „Galathea" vollendet.

Richard Strauß arbeitet zur Zeit an der Komposition des von Hugo Hofmannsthal nachgelassenen Operntextes „Arabella".

Nach Mitteilungen der Pariser Presse vollendet jetzt Arthur Honegger seine erste Operette, die Anfang der Saison das Licht der Rampe erblicken wird, zugleich mit den neuen „heiteren" Theaterwerken, die Vincent d'Indy, der greise Direktor der „Scola cantorum", und Maurice Ravel, das an Messagers Stelle neuernannte Mitglied des „Hohen Rates des Nationalkonservatoriums", kreirt haben sollen. A. v. R.

Deutsche Musik im Ausland.

Oskar Fried dirigiert z. Zt. in Südamerika achtzehn Konzerte, die sich auf Buenos Aires und Rio de Janeiro verteilen und klassischer sowie moderner Musik gewidmet sind.

Anfang September wird die „Drei Groschen-Oper" in der Bearbeitung Brecht-Weill im Pariser Théatre de l'Avenue zur Aufführung gelangen. Bearbeiter und Komponist sind eingeladen worden, der Aufführung beizuwohnen. Im gleichen Monat wird das Werk auch in einer schwedischen Übertragung am Svenska-Theater in Helsingfors in Szene gehen. Ob die „Drei Groschen-Oper" dazu geeignet ist, den Parisern eine günstigere Meinung über das seit „Jonny" in Ungnade gefallene deutsche Opernschaffen der Gegenwart beizubringen?!

Das Komitee der Londoner Organistentagung beschloß nach mehreren erfolgreichen Aufführungen des Leipziger Komponisten S. Karg-Elert im Rahmen der Tagung, im Herbst ein mehrtägiges „Karg-Elert-Festival" im Royal College of Organists zu veranstalten. Dieses Londoner Institut hat dem Künstler die Ehrenmitgliedschaft angeboten.

Toscanini wird im Oktober den „Sinfonischen Tanz" aus der Oper „Die Baskische Venus" von H. H. Wetzler in New York dirigieren.

Die Direktion der Scala in Mailand hat nunmehr die Kapellmeister, die zu Anfang der kommenden Saison Toscanini und Panizza vertreten sollen, ausgewählt. Die Wahl ist auf Fritz Reiner für das Wagnerrepertoire, auf Rich. Strauß für die „Aegyptische Helena" und den „Rosenkavalier", sowie auf Mascagni und Del Campo gefallen.

Der Hamburger GMD E. Pollak wurde für mehrere Monate als Gastdirigent nach Chicago verpflichtet.

Einen großen Erfolg errang die 7. (ungarische) Sinfonie von W. v. Baußnern in Paris.

Kapellmeister Georg Szell, der in der nächsten Spielzeit an das Deutsche Landestheater nach Prag engagiert ist, hat soeben einen Vertrag als Gastdirigent zur Leitung einer Anzahl von Konzerten des St.-Louis-Orchesters, U.S.A., für die Monate Januar und Februar unterzeichnet.

GMD Hans Weisbach (Düsseldorf) dirigiert in diesem Sommer die großen Sinfoniekonzerte in Scheweningen (Holland). Der Künstler hat an den ersten Abenden Werke von Beethoven, Bruckner, Adolf Busch und Strauß geleitet. Er wurde als bedeutender Dirigent gefeiert.

Verschiedenes.

Erich Zimmermann, Buffotenor der Münchner Staatsoper, ist eingeladen worden, bei den Bayreuther Festspielen den Mime im „Ring" zu singen. Zimmermann hat seine Laufbahn an der Dresdner Staatsoper begonnen.

Wie ſich eine Berliner Zeitung von ihrem Korreſpondenten in Sils Maria berichten läßt, ſoll ſich Bruno Walter gelegentlich ſeines dortigen Aufenthaltes recht bedrückt über die Löſung ſeiner Berliner Beziehungen ausgeſprochen haben. „Ich bereue, daß ich wegen einer lächerlichen Differenz von 15 000 Mark mit Berlin nicht einig wurde."

Otto Wiechmann und Irmgard Veidt, Studierende der Bratſchenklaſſe der ſtaatl. akademiſchen Hochſchule für Muſik in Berlin, wurden aus dem Emil Bohnke-Stipendium mit je Mk. 1200 ausgezeichnet.

Das preußiſche Kultusminiſterium hat dem in Reutlingen lebenden Komponiſten Hugo Herrmann das Staatsſtipendium in Höhe von 10 000 Mark verliehen. Herrmann hat ein Jahr Urlaub erhalten, um eine Oper zu komponieren, die im nächſten Jahre am Wiesbadener Staatstheater aus der Taufe gehoben werden ſoll.

Der Verein der Freunde der Wiener Volksoper hat die Wiedereröffnung des Inſtitutes finanziell ermöglicht.

Über die Gründe ſeines Rücktrittes von der Leitung der Wiener Staatsoper äußert ſich Franz Schalk in einem Schreiben an die Opernmitglieder folgendermaßen: „Es war einzig und allein die felſenfeſte Überzeugung von der abſoluten Unteilbarkeit der künſtleriſchen Herrſchaft in dieſem Hauſe, die mich bewog, auf meiner Demiſſion zu beharren und von einem Amte zurückzutreten, deſſen Weiterführung — zum wenigſten für mich — völlig ausſichtslos geworden iſt."

Wie eine Berliner Zeitung errechnet hat, müßte jeder Einwohner Berlins nach der neuen Vorlage ſtatt 1.75 Mk. bis zu 3.51 Mk. pro Kopf jährlich für Kunſt- und Bildungszwecke zahlen, wenn alle einſtweilig zurückgeſtellten Ausgaben hinzugezählt werden. Und wo bleibt das Geld?

In der Woche vom 3. bis 11. Auguſt beging die ſächſiſche Harmonika-Induſtrie, die im Klingenthal-Aſchberggebiet ihren Hauptſitz hat, ihr hundertjähriges Beſtehen.

Dem Schöpfer der von Stendhal und Nietzſche hochgeprieſenen Spieloper „Il matrimonio segreto" (Die heimliche Ehe) und anderer jetzt vergeſſener Bühnenwerke, Domenico Cimaroſa (1751 bis 1801), iſt in ſeiner Heimat Averſa bei Neapel ein Marmordenkmal errichtet worden, das der Neapolitaner Bildhauer Prof. Francesco Jerace geſchaffen hat. Von Jerace rührt auch das ſchöne Beethovendenkmal in Neapel und das Denkmal Donizettis in Bergamo her. Dr. Fritz Roſe.

Jean Philipp Souſa, der berühmte amerikaniſche Marſchkomponiſt und Dirigent, iſt nun auch zum Tonfilm übergegangen. Er erhält für das Dirigieren eines einzigen Konzertes die Summe von 100 000 Mark.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin W 30, Brieffach 55. — Aufſätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik", Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin

Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

96. JAHRG. | BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / OKTOBER 1929 | HEFT 10

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit.
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Deutsche Bank, Fil. Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerschienenen Büchern.

Erinnerungen an Franz Liszt von Aug. Stradal. Verlag Paul Haupt, Bern/Leipzig.

Über Liszts Arbeitsweise: „Staunenswert ist Liszts Arbeitskraft. Wenn andere noch schlafen, sitzt der Meister schon um 4 Uhr früh am Schreibtisch und schafft unaufhaltsam. Er befragt ‚komponierend' nie das Klavier, arbeitet, wie ich oft beobachten konnte, enorm leicht. Freilich erlebt das Werk so viele Zutaten und Änderungen, daß der Kopist, der ich oft war, manchesmal in der Fülle der Metamorphosen sich kaum auskennt, zumal Liszts Manuskripte sehr unleserlich sind."

Über Eigentümlichkeiten seiner Lebensweise: „Mit Schrecken sah ich in Pest, daß der Diener Mischka dem Meister die Manschetten mit Zwirn zugebunden hatte, daß er also keine Manschettenknöpfe besaß. Als ich ihm ein paar schöne goldene Knöpfe verehrte, worüber er sich scheinbar freute, trug er sie wohl etwa eine Woche lang, doch bald darauf sah ich wieder den Zwirn! Charakteristisch war ein abgestutzter Zylinder, der aber meistens in einem bösen Zustand sich befand. Alles, was mit Geld zusammenhing, war ihm zuwider. Das kleine Kapital, das er besaß, verwaltete sein Onkel, Generalprokurator Dr. Eduard Liszt in Wien, der ihm die Zinsen davon sandte. Der Diener mußte jeden Samstag dem Meister die Rechnung über die Ausgaben abgerundet vorlegen, aber nur in Gulden, ohne Kreuzer. Als ich einmal so eine Rechnung sah, sagte ich erstaunt zum Meister, daß es doch merkwürdig sei, daß in Pest alles nur Gulden und keine Kreuzer koste? Worauf er mir erwiderte, er habe dem Mischka den Auftrag gegeben, alles in Gulden abzurunden, damit er beim Durchsehen der Rechnung sich nicht ‚zu sehr mathematisch anstrengen müsse'! ‚Denn', so fuhr er fort, ‚was das Geld anbelangt, zehrt mich weder der Neid, noch die Sorge'; Liszt war also der größte Antikapitalist des Jahrhunderts. Grundzug seines Charakters war eine übergroße Güte und Liebe zu den Menschen, denen er keine Bitte abschlagen konnte, so daß er oft selbst nichts besaß."

Aus: 10 Jahre Oratorienverein in Kiel: 1919—1929. Von Dr. Fr. Rühlmann. (Kiel, W. G. Mühlau.)

S. 77. Selbstverständlich prägt sich darin — in der Wahl charakteristischer moderner Werke — das höchst persönliche Verhältnis Fritz Steins zur zeitgenössischen Musik deutlich aus: er schließt sich der Gegenwart willig auf, er weiß um seine Verpflichtung den Lebenden gegenüber, und man hat ja am Beispiel Thomas gesehen, wie er im gegebenen Falle diese Verpflichtung erfüllt. Aber er läßt sich nicht von dem Fortschrittsrummel der Extremisten bluffen. Was er als echt, als seelisch empfunden erkennt, das wird ihm stets auch der Förderung wert erscheinen. Wo sich aber nur der Intellekt oder der technische Instinkt berührt fühlt, dort verharrt er in scheuer Zuückhaltung. Die innere Verpflichtung wird dann bestenfalls durch die äußere Pflicht gegenüber dem Publikum ersetzt. Diese seelisch betonte Einstellung scheint sich auch bei der Wahl der außerdeutschen Musik auszuwirken. Innere Sympathie weist da mehr nach Norden und Osten als nach dem Süden und dem Westen. Bezeichnend beispielsweise, daß Debussy mitsamt dem ganzen Impressionismus fehlt. Er kann unmöglich einen Musiker wie Stein reizen. Hingegen ist den Russen ein verhältnismäßig breiter Raum gegönnt.

Aus Enrico Caruso. Von George Armin. (Verlag der „Gesellsch. f. Stimmkultur", Berlin-Wilmersdorf.)

S. 17. Ich unterrichtete damals (1903) in Leipzig. Eine große Ausstellung führte mich nach Berlin. Es war der übliche Weltrummelplatz. Jahrmarktsstimmung. Aus vielen Zelten klangen Edison-Apparate. Aber alles, was diese vorführten, war abschreckend zu hören. Mißmutig bummelte ich weiter und wollte bereits den Platz verlassen, als ich aus einer nachgemachten Osteria ein Grammophon hörte, das mir mit einem Mal wirklich gefiel. Im ersten Augenblick wollte ich die Schönheit des Gesanges der Vorzüglichkeit des Apparates zuschreiben, aber das war es doch nicht allein. (. . . . .) Ich stand plötzlich wie gebannt vor dem Trichter. Die Stimme, die aus ihm ertönte . . . ja, die hat das, was du gesucht und gefunden hast, was dir als Ideal durch das neuentdeckte Prinzip vorschwebt! Diese Weichheit und Rundung des Tones, dieser lange, ruhig und doch höchst lebendig quellende Klang-Atem! Vor allem aber, dieser Sänger „staut" ja! Das Abseufzen, Abstöhnen, die leise, zarte Explosion am Ausgang des Tones . . . ja, wer ist dieser „Kerl"? Man sagt mir: Caruso. Unbekannter Name. Aber flugs kaufte ich mir — damals eine sehr kostspielige Sache — mehrere Platten, worunter die weltberühmte Bajazzoplatte. Nun hatte ich den herrlichsten Beweis meiner Lehre in Händen, das göttlichste Modell zu meiner Arbeit! Was ich infolge minderwertiger Anlagen damals nur andeuten oder unvollkommen in Ton und Kunstwerk zu zeigen vermochte, hier, durch diese scheinbar tote Platte wurde es in höchst lebendiger und eindringlicher Form geoffenbart. O dreimal dreißig gesegneter Edison! Du hast erst die Stimme Carusos unsterblich gemacht! Ohne dich wüßte kein Mensch mehr von diesem gottgesandten Manne! —

Preisausſchreiben.

Der Eidgenöſſiſche Muſikverein veranſtaltet ein Preisausſchreiben für Erwerbung von ſechs nach Schwierigkeitsgraden abgeſtuften Kompoſitionen für Blasmuſik. Die ausgeſetzten Preiſe betragen, je nach der Schwierigkeitsſtufe, Fr. 150.— bis Fr. 500.—. Die Konkurrenz iſt offen für ſchweizeriſche und ausländiſche Komponiſten. Näheres durch den Präſidenten der Muſikkommiſſion des E.M.V. Emil Maſt, Zollikon (Zürich). — Schlußtermin für die Eingabe iſt der 1. Febr. 1930.

Das im Verlag von Friedrich Hofmeiſter (Leipzig) erſchienene Trio für Klavier, Violine und Violoncello von Guido Pennain wird in einem Kammermuſikabend des Leipziger Gewandhauſes zu Beginn der nächſten Spielzeit ſeine Uraufführung durch Prof. Edgar Wollgandt, Konzertmeiſter Hans Münch-Holland und Prof. Otto Weinreich finden. Das Werk wurde ſeinerzeit aus dem Preisausſchreiben des Verlages unter mehr als 900 Einſendungen als die wertvollſte Arbeit ausgewählt.

Ehrungen.

Die Stadt Sondershauſen ehrte den Komponiſten und Dirigenten Hofrat Profeſſor Carl Schroeder anläßlich ſeines 80. Geburtstages, indem ſie ihn zum Ehrenbürger der Stadt ernannte. Carl Schroeder hat durch Jahrzehnte hindurch die bekannten Loh-Konzerte in Sondershauſen geleitet. Anläßlich ſeines 80. Geburtstages fand ein Feſtkonzert (48. Loh-Konzert) ausſchließlich mit Werken des greiſen Meiſters ſtatt, bei dem noch die Ur-Aufführungen von zwei neuen Werken, einer kleinen Suite „Alte Muſik" op. 81 und der 2. Symphonie op. 103, ſtattfand.

Verlagsnachrichten.

Am 15. Sept. erſchien im Verlage von Karl Hochſtein-Heidelberg die erſte Nummer der neuen Monats-Zeitſchrift „Der deutſche Chorgeſang" (Zeitſchrift zur Pflege des gemiſchten Chores, des Frauenchors und der Schulmuſik).

Wilhelm Furtwängler hat ein neues Orcheſterwerk Paul Kletzki's, op. 20 Orcheſtervariationen, zur Erſtaufführung in Hamburg (17. I. 30) und Berlin (19./20. I. 30) angenommen. Dasſelbe Werk wird am 15. X. 29 durch Max Fiedler in Eſſen uraufgeführt. — Ein weiteres Werk Paul Kletzki's, op. 21 Introduktionen und Rondo für Violine und Klavier, wird von Georg Kulenkampff in Warſchau, Riga, Helſingfors, Viborg, Moskau und Leningrad geſpielt.

Berlin ſendet Fernſehen. Es iſt wenig bekannt, daß der Berliner Rundfunkſender ſeit einiger Zeit außer den Bildfunkübertragungen auch verſuchsweiſe regelrechte Fernſehübertragungen vornimmt. Während es ſich beim Bildfunk ähnlich wie bei der Photographie um die Verbreitung eines beſtimmten Bildes handelt, welches von dem Bildfunkempfänger auf ein Blatt Papier aufgezeichnet wird, werden beim Fernſeher lebende Bilder, wie wir ſie vom Kino kennen, übertragen. Dieſe Bilder werden beim Fernſehempfänger auf einer Projektionsfläche oder in einem Projektionsfenſter ſichtbar. Die Bedeutung des Fernſehens iſt ſelbſtverſtändlich weitaus größer wie die des Bildfunks. Mittels Fernſeher iſt es möglich, Perſonen, die vor dem Sender ſtehen, mit allen ihren Bewegungen und ihrer Mimik dem Rundfunkteilnehmer ſichtbar zu machen. Es iſt ferner möglich, mittels Fernſeher Kinofilms als Fernkino an die Rundfunkteilnehmer zu verbreiten. Die Deutſche Reichspoſt mißt dem Fernſehen die allergrößte Bedeutung bei. Das Reichspoſtzentralamt in Berlin hat eine beſondere Verſuchsſtelle errichtet, in welcher von einem Stab Wiſſenſchaftler an dem Ausbau und der Vervollkommnung der Sendeapparaturen gearbeitet wird. Das Reichspoſtzentralamt überträgt auch täglich Fernſehverſuche über den Berliner Sender. Jeder, der Berlin in ſeinem Lautſprecher empfängt, kann mittels eines Zuſatzempfängers an dieſen Fernſehverſuchen teilnehmen. Der Selbſtbau eines ſolchen Fernſeh-Zuſatzempfängers iſt mit überraſchend einfachen und billigen Mitteln möglich. Der Anode-Verlag brachte Ende Juni einen von dem bekannten Pionier der Radiotechnik, Dr. Eugen Neſper, bearbeiteten Fernſehkonſtruktionsplan heraus, der es jedem, der am Baſteln Freude hat, ermöglicht, einen Fernſehempfänger ſelbſt herzuſtellen. Irgendwelche theoretiſche Kenntniſſe der Radiotechnik ſind nicht erforderlich. Die Beſchreibung iſt für jedermann verſtändlich und wird durch zehn ausführliche Konſtruktionszeichnungen und Abbildungen erläutert. Die Zuſendung des Fernſehkonſtruktionsplans erfolgt zum Preiſe von RM. 2.50 (auch Briefmarken oder gegen Nachnahme) durch den Verlag Anode, Berlin-Wilmersdorf, Brandenburgerſtr. 42.

Zeitschriften-Schau

Rheinische Musik- und Theaterzeitung, 30. Jahrgang, Nr. 27/28.

Richard Höttges: „Organisation der Theaterbetriebe". Der Verfasser verlangt bei diesem vielerörterten und immer wieder diskutablen Thema ein vernünftiges Haushalten mit den Mitteln eines jeden Theaters und wendet sich gegen die täglichen Opernaufführungen an großen Bühnen. „Ich halte diesen Allabendbetrieb für einschläfernd. Wird einmal damit gebrochen, so stehen wir vor großen Umwälzungen, die schon hier und da erörtert sind... Unberührt von diesen Fragen bleibt die des Austausches besonderer Werke, die an großen Bühnen nur einmalig oder selten oder auch irgendwo in ganz besonders glücklicher Form herauskommen. Der künstlerische Gewinn liegt nirgends so auf der Hand wie hier. Ganz besonders würden sich den zeitgenössischen Komponisten günstige Perspektiven eröffnen, die wiederum dem ganzen Musikbetrieb zugute kämen. Um den finanziellen und künstlerischen Schwierigkeiten solcher Gastspiele zu begegnen, würde ich Sonderabonnements vorschlagen."

Kurt Lüthge: „Hindemith als Opernkomponist". „Bei Hindemith liegt trotz einiger Opernwerke der Schwerpunkt des Schaffens außerhalb seiner Opernproduktion.... Das Musizieren um des Musizierens willen, das leere Spiel mit den Elementen der Musik ohne Bezogenheit auf Elementares, Menschliches oder Natürliches hat in der Kammermusik einige künstlerische Möglichkeiten, entlarvt sich aber in der Oper als musikalisches Kunstgewerbe, dessen handwerkliche Reife auch bei Hindemith nicht die Wirkungen ursprünglichen und naiven Schöpfertums ersetzen kann."

Zeitschrift für Schulmusik, Berlin, 2. Jahrgang, Heft 5.

Fritz Jöde: Das Volkskinderlied. — P. F. Scherber: Wege zur Notenschrift.

Allgemeine Musikzeitung, Berlin, 56. Jahrgang, Heft 32/33.

Hans F. Schaub: „Konservenmusik". Der Verfasser wendet sich in sehr scharfer, vollkommen berechtigter Form gegen den Niedergang der Musik, insbesondere der Kurkonzerte. „Das Bedürfnis nach Kunst ist geschwunden; Menschen, die es sich tausendmal überlegten, selbst bei größtem Hunger einen Bissen nicht einwandfreien Weekend-Hackes, bezeichnenderweise ‚Deutsches Beefsteak' genannt, über die Lippen zu führen, finden scheinbar nicht das Geringste dabei, den akustischen Gestank der Niggermusik über sich ergehen zu lassen. Bildungslos, vollgepfropft mit totem Buchstabenwissen, anspruchslos in allen kulturellen Bedürfnissen, flegelt sich der ‚Zeitgenosse' durch die wenigen Wochen, welche ihm, wenn nicht innere Einkehr, so doch Ruhe und Frieden bringen könnten.... Was soll aber werden, wenn ein Musikernachwuchs nicht mehr in ausreichendem Maße vorhanden ist? Dann tritt die Konservenmusik in ihre Rechte. Zu ruinieren ist ja sowieso nichts mehr. Das wurde schon vorher mit aller wünschenswerten Gründlichkeit besorgt...."

Das Orchester, Amtliches Blatt des „Reichsverbandes deutscher Orchester und Orchestermusiker", Berlin, 6. Jahrgang, Nr. 16.

Das unter der Schriftleitung von Robert Hernried stehende Organ, das eine führende Rolle als Fachorgan für Orchesterfragen spielt, zeigt durch seinen reichhaltigen Inhalt eine weit über seinen eigentlichen Rahmen hinausgehende Bedeutung und verdient daher in weitester Öffentlichkeit steigendes Interesse. Das vorliegende Heft enthält einen Leitartikel von Georg Schmidt über „Die künstlerische Fortentwicklung der Musikkultur in Skandinavien", gestützt auf eigene Erfahrungen des Verfassers während seiner Orchestertätigkeit in Stockholm. Zahlreiche Berichte über aktuelle Musikereignisse schließen sich an. August Richard (Heilbronn) plaudert anläßlich der Weimarer Jubiläums-Faust-Ausstellung über „Zwei Faust-Partituren". Der organisatorische Teil befaßt sich mit wichtigen sozialen Fragen.

Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt, Zürich, 69. Jahrg., Nr. 15/16.

A. Axer: „Sinfonie" oder ‚Symphonie",? — Es mutet fast wie ein Treppenwitz der Musikgeschichte an, wenn ein Fachmann heutzutage den gutgemeinten Versuch unternimmt, an Hand von zahlreichen historischen und etymologischen Quellen den Beweis zu erbringen, daß die Schreibweise „Sinfonie" überaus verwerflich sei und nur allein „Symphonie" Anspruch auf Richtigkeit erhebt — nachdem der allgemeine Sprachgebrauch längst die Entscheidung gefällt hat, daß der Bezeichnung „Sinfonie" der Vorzug zu geben ist. Die Nichtberücksichtigung dieses jedem Sprachwissenschaftler bekannten Sprachgebrauches macht derartige Sprachreinigungsbemühungen völlig illusorisch.

Gregoriusblatt, Organ für katholische Kirchenmusik. 53. Jahrgang, Heft 7/8.

„Ein kurzer Tonar", veröffentlicht und erklärt von Universitätsprofessor Dr. Peter Wagner. Es handelt sich um den Tonar der Handschrift 173 des Leipziger St. Thomas-Archivs aus dem vierzehnten Jahrhundert. — Jodoc Kehrer: „Zur Einführung in das polyphone Spiel durch die Inventionen Joh. Seb. Bachs."



Heinrich Kaminski

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / OKTOBER 1929 HEFT 10

Heinrich Kaminski.

Von Hans Joachim Moſer.

Voriges Jahr auf der Süddeutſchen muſikpädagogiſchen Tagung in Stuttgart (Bericht im Bärenreiterverlag) habe ich den Gedanken durchzuführen verſucht, es hätten ſtreng genommen nur diejenigen Völker und Zeiten vom eigentlichen Weſen der Muſik als dem Urſtrom und Urabbild der Welt etwas gewußt, denen die Vorſtellung von der Sphärenharmonie irgendwie eine Wirklichkeit bedeutet habe. Diejenigen paar erwählten Künſtler ſind ſolche Sphärenharmoniker geweſen, in denen der ewige Hochfrequenzſtrom, der durch all die andern unſchädlich und unbemerkt hindurchgleitet, Feuer fängt, um ſie ſchaffend zu verbrennen. Sie ſind die dem Urſtrom durch eine geheimnisvolle Metallverwandtheit ausgeſetzten Sicherungen, an deren Zerſchmelzen wir übrigen ehrfürchtig erſchauernd ſpüren, welche kosmiſchen Kräfte um uns wittern, für die uns gemeinhin der ſiebente Sinn gebricht. Wo andere, bald mit ſchlichter Handwerkswürde, bald mit geſpreizten Ehrgeizen „komponieren“, ohne daß Gefährlicheres als mehr oder minder wertvolle „Arbeiten“ entſtehen, iſt es bei den wenigen Auserwählten oder auch „zu ſeliger Verdammnis Gezeichneten“ allzeit ein „um Tod und Leben gehen“, wenn ſie in Noſtradamus großem Buch zu blättern ſich verurteilt fühlen. Es ſind diejenigen, von denen der unbekannte „Wille zur Manifeſtation“ Beſitz ergreift (daher das ſo wahre Wort von den „Beſeſſenen“), die unter Vernichtung jedes Eigenwillens als ſchwere Griffel eines Schreiben-Wollenden hin und her Geſchwungenen, denen deshalb kein ichtümliches „Sichbewahrendürfen“, ſondern einzig die grenzenloſe Hingabe, Opferwilligkeit, Dienſtbereitſchaft für das Werk und die Allheit zum Schickſal geſetzt iſt. Auf den immer ſchmäler werdenden Terraſſenabſätzen von Menſchheit, Raſſe, Volkstum, Stamm, Sippe ſteht der Einzelne, aber ſein bloßes Talentiertſein bleibt punkthafte Nichtigkeit, wenn nicht „Es“ durch ihn hindurchſtößt zum großen Gegenkegel, der all dieſe Bodenbedingtheiten als geiſtige Spiegelung ſchöpferiſch wieder reproduziert, um, was aus dem Jenſeitigen kam, wieder an das Dort zurückzugeben. Solch heiliger Menſchendurchgang waren Altmeiſter wie Paleſtrina und Mozart, Händel und Beethoven, Bach und Bruckner, durch die ihr Volkstum tauſendmundig ſprach. Heut, wo wir kaum mehr ein „Volk“ ſind und haben, ſondern höchſtens noch — und auch das ſchon ſehr zweifelhaft! — ein „gebildetes Publikum“, kann es naturgemäß ſolche Leute nur ſelten, eigent-

lich bloß noch gegen alle Wahrscheinlichkeit geben, aus einer Überschwanglaune des „Es" am gelegentlich Unzeitgemäßen, aus dem gottlob einmal vorhandenen, wenngleich schmalen Überwinkel, wo Kausalitätszwang einem generösen „Trotzdem" der Natur platzmachen muß.

Ich schreibe das in einem augustdurchsonnten, vormittäglichen Obst- und Weingarten über dem walliser Rhonetal, neben mir einen geschwätzigen Quell, hinter mir einen Wohnturm aus dem 13. Jahrhundert, der dem Winterthurer Großkaufmann Georg Reinhart eignet; hier träumte R. M. Rilke seine späten Gedichte, und nun höre ich Heinrich Kaminski den Abschluß einer Motette spielen, die ihm der Morgen über verdunstete Berghecken zutrug. Dann hockt er sich ein Weilchen neben mich ins Gras, wir lauschen dem gamelang-ähnlichen Glockengeläut der Mittagstunde, und sprechen über heilkräftige Pflanzensäfte, von lieben schwangeren Frauen, von Stein und Tier — ganz tief dem Lebenden verbunden ist dieser dreiundvierzigjährige Vater von fünf Kindern, der da den schwarzen, blumigen Kimono über der nackten muskulösen Brust zusammenhält, strahlende braune Augen, und rote fleischige Wangen mit einer kräftigen Nase unter der mächtig gebuckelten Musikerstirn; recht der stämmige Sohn eines altkatholischen Schwarzwaldpfarrers, der mit den Seinen nur im Grünen zu leben vermag — im Hause des gefallenen Malers Franz Marc im Isartal; er, so recht ein Becher jenes lebendigen Brunnens, von dem ich sprach; von dem Geist dieses großen Malers umwoben, und seinesteils in dem lodernden Bildgestalter Emil Nolde „den" Bruder erkennend. Als junger Mensch hat er auch Berlin gesehen und ist, durstig auf Mühsal wie weiland jung Beethoven, von einem Lehrer zum andern gepilgert, unwirsch über ihre Zufriedenheit, daß er „ja schon alles könne".

Diesen Mann, der die ganze menschlich - väterliche Verantwortung und Heiligkeit des Lehr-Amtes kennt, möchten die Ernsten unter uns auf den leider von Pfitzner verwaisten Lehrstuhl eines Kompositionsmeisters an der Berliner Akademie der Künste berufen sehen; angeblich fehlen die paar Tausend Mark, die da von Nöten sind gegenüber dem läppischen Zwiespalt, daß dieser absolut kompromißlose, jeder Werkpropaganda aus oberster Berufung Abgewandte zugleich einem breiten, schweren Hauswesen aus der gleichen Nötigung seiner Natur vorstehen muß. Was da „fehlt", ist ein winziger Bruchteil dessen, was in den Staatsopern jederzeit ohne Wimperzucken für die fragwürdigste Ausländer-Inszenierung verwendet wird, und es ist zweifellos eine Kleinigkeit für den preußischen Kultusminister und seinen Referenten, die realen Grundlagen für die Berliner Berufung Kaminskis zu schaffen, falls sie sie wirklich w o l l e n und sich nicht etwa nur gehorsam dem kürzlich von der Berliner Tagespresse gegen seinen „Jürg Jenatsch" ausgesprochenen Verdikt beugen. Hier könnte die preußische Kunstpolitik einen entscheidenden Schlag tun, selbst w e n n naturgemäß die Wirkung mehr qualitativ als quantitativ, mehr in die Tiefe als in die Breite gehen wird. Ich traue dem oder den Verantwortlichen durchaus die Witterung für das Große zu; es bleibt nur die Charakterfrage, ob sie den großen oder den kleinen Mut haben: den großen zu einem beträchtlichen „Wechsel auf lange Sicht", den die künftige Kunstgeschichte bestimmt voll einlösen wird, — oder den kleinen auf eine dankbar-billige Tagesaktualität, der unfehlbar Enttäuschung und Katzenjammer folgen werden. Es geht bei dieser Gelegenheit um mehr als eine einzelne Berufung, es geht um die „Sünde wider den heiligen Geist": ob man das Gute unterlassen soll, obwohl man es kennt, nur um sich bei den Schlechteren beliebt zu machen, oder umgekehrt.

Dieser „Jürg Jenatsch" ist bis auf weiteres der Hauptdrehpunkt des Problems Kaminski, an dem das Hauptproblem zu sein scheint, daß hier endlich einmal ein Musiker unserer Zeit unproblematisch ist — was natürlich die von Beruf und Neigung Problematischen als wesenswidrig im Innersten zurückstoßen, instinkthaft abgeneigt machen und zur schroffen Ablehnung aneifern muß. Was sie an Einzeleinwänden vorbringen, ist daneben mehr eine pedantische Rechtfertigung vor sich selbst, um diese prinzipielle Gegnerschaft aus den Urgründen des Gefühls vor das Lämpchen rationalisierter, also vermeintlich rationeller „Fachkritik" zu tragen. Da wird zunächst festgestellt, man könne eine geborene Novelle wie die C. F. Meyers nicht ungestraft „dramatisieren" (als ob nicht mit „Carmen" noch genug andere berühmt gute Opernlibretti gegen diese Afterweisheit sprächen); das Werk sei zudem von Kaminski selbst umgedichtet worden, und Musiker könnten derlei „bekanntlich" nicht (siehe Wagner, Cornelius, Pfitzner usw.). Vor allem aber sei dies Drama eben gänzlich „undramatisch" geraten. Nur schade, daß die Herren unter „dramatisch" im Grunde immer noch die gute alte Sardou'sche Brillance, den psychologischen Spannungstric, die Meyerbeer-Scribe'sche Beweglichkeit der Bühnenvorgänge meinen, während Kaminski unter „Drama" etwas versteht, das noch viel monumentaler, schlichter, urgründiger als Wagners „Ewig-Menschliches" ist. Während er in Shakespeare den „großen Vater des Schauspiels" sieht, ist ihm Aeschylos, der große Oratorienmeister der Antike, der Dramen-Dichter. Ihm ist „Drama" das tönende Seitenstück zur Statue, mit dem einzigen Schrifttitel „Seht, das und so ist — ‚der' Mensch"; kein Einzelmensch, keine „interessante" Handlung mit „zwingender" Charakterentwicklung, sondern ein in der Zeit stehendes, vom Tönen sinnvoll und vertiefend begleitetes Bild „Der Mensch im Menschlichsten". Vielleicht ist dieses völlig anti-Schillerische, etwas pessimistisch-Läßliche „Nichts vom Menschen verlangen als daß er Er selbst sei," der letzte Rest Slaventum, der noch in Kaminski spukt; sonst ist er völlig Deutscher in Wollen und Empfinden, mit einer östlichen Weite allerdings, die nicht bei Dostojewski, sondern eher bei Laotse beheimatet erscheint. Da ist dann auch die einzelne Stoffwahl fast gleichgültig — ob Jürg Jenatsch oder Wallenstein oder Ludendorff — er erblickt den Menschen in seiner Elementarnatur, als das irrationale, nie zu bändigende Phänomen jenseits von Gut und Böse, das mit seinen Füßen in einem Strom von Musik steht und mit dem Scheitel wieder an die Sphärenharmonie stößt. Wird solcher Schau gegenüber das hergebrachte Kriterium „dramatisch" nicht zum pygmäischen Gegenteil von „Drama"? Gewiß besteht bei der Aufführung seines „Jenatsch" die technische Schwierigkeit, daß er seine Rollen halb mit Sängern, halb mit Schauspielern besetzt fordert, weil die gesprochenen Teile sowohl eine Sprechkunst wie auch eine Akzentkraft verlangen, die man nur in seltenen Ausnahmefällen Opernsängern wird zumuten können, während die gesungenen Strecken musikalisch-stimmliche Ansprüche stellen, die nur höchst selten von Schauspielern bewältigt werden dürften. Freilich ist das „Stück" so ein „Zwitter" (weil man es nämlich nicht in die gewohnten Begriffskästchen glatt einordnen kann); hört man aber schärfer hin, so sind eben auch die „nur" zu sprechenden Dialoge vollkommen aus dem Geist des Musikalischen geboren, der Musikstrom fließt melodisch - rhythmisch durchaus auf das Wort eingezogen weiter und das Orchester sowie die concentisch-melismatisch festhalbare Singlinie setzen nach Bedarf ein und aus. Man hat selbst daran mäkeln wollen, welche „Teile" Kaminski „komponiert" und welche er „unkomponiert gelassen habe" (als handle es sich um die Nummern und Dialoge eines Singspiels!) — dabei sind mir

mitentscheidende Merkmale für die letzte Rechtfertigung des Werkes gerade diese mit traumwandlerischer Sicherheit gewählten und darum fast unmerklichen Übergangsstellen vom einen in den andern Ausdrucksstil und zurück. Er hat eben nicht die gangbar-„dankbaren“ Stellen in Musik gesetzt, sondern die von der Autonomie seines Drama-Wesens her notwendigen „ausharmonisiert“ unter Vermeidung des „taedio del recitativo“, der ehedem aus reiner Gattungskonvention unendliche Musikmengen erzeugte, auch wo zu solchen gar kein musikalischer Kräfteanstoß vorhanden war. Warum denn gar den dauernden leitmotivischen Sinfoniebrei — ist nicht Urmenschliches auch kommentarlos begreifbar? Schon der so naheliegende Blick von dem Haßchor der Plantaszene zu dem von Händels „Saul“ (aber wieviel heutigen Opernkritikern läge er nahe?!) würde gezeigt haben, daß hier eine geradezu Glucksche Identität des Chors als Handlungsfaktor und als idealer Zuschauer vorliegt. Nun ja, man schrieb von „oratorienhafter Chorverwendung“; man gebrauchte aber genau den gleichen, denkfaulen Ausdruck für das sinn-, zweck- und endlose Komparsengeplapper des nun wohl endlich als unrettbar an den Kabarettismus abzugebenden großen Max- und Moritz-Musikanten unserer Tage, als die Dame im Hotelbadezimmer mit dem „schönen Herrn Joseph“ kompromittiert wird.

Man könnte nach dem Gesagten Kaminski's „Jenatsch“ für alte Romantik halten, und doch wäre das trotz des fesselnden Balladenstils seiner Szenen (etwa die unheimliche der zwei Knechte, die musikseligen Canzonetten der Offiziere in Venedig, die wundervolle Gebetszene der Lukrezia über Luthers Vaterunserlied) völlig verkehrt. Nichts liegt ihm ferner als die Bildungszwitterei, der Pessimismus, der individualistische Beicht-Drang der Romantik. Vor allem ist ihm ihr Psychologismus wesensfremd. Seine Musik will nicht „etwas ausdrücken“, sondern wie Kristalle und Blumen organisch wachsen und blühen, dem ihr innewohnenden Gesetz folgen — etwas anderes ist, daß sie dann im Hörer Eindruck, auch bildhafte Vorstellungen erweckt. Kaminski ist und will eben einzig Musiker sein; der aber nicht am Drama autokratisch entlang und vorbei musiziert, sondern aus dessen musikhaften Wurzeln herauf alles formt. So ist der ganze verhängnisbange Eröffnungsakt im Dialog wie in den „komponierten Teilen“ gewissermaßen eine riesige Motette mit dem an die jeweils in den Vordergrund tretenden Solisten aufgeteilten Cantus firmus, mit Chor und Orchester im Hinter- und Untergrund, ähnlich wie Mozarts erster Figaroakt solch eine „Dramatik aus Polyphonie der Persönlichkeiten“ darstellt. Aber genug der Einzelheiten; die Dresdener Einstudierung konnte der Kritik vielleicht nicht ganz das beabsichtigte Bild geben, denn für das Gefühl des Dichterkomponisten war vieles unzureichend durch mehrere Fehlbesetzungen dargestellt — trotzdem war die Vox populi des Publikums stark genug, daß das Werk hier jetzt in den zweiten Winter geht. Mehrere weitere Annahmen sind zunächst vor dem Verdikt der Weisen von Berlin zurückgestellt worden — wir wollen abwarten, wieviel provinziale Generalmusikdirektoren weiter die Angst vor der eigenen Courage bewähren wollen (oder wäre es die verkehrsvereinliche Sorge davor, daß die Fachpresse der Provinz der hauptstädtischen nachschwätzen werde? Das ist zum Glück schon manchmal recht anders gekommen). Und wie ist es vor allem mit dem Mut von Berlin selbst? Klemperer wäre sowohl der Dirigiertechniker wie der Einstudierungsfanatiker, den das Werk brauchte — hier könnte er seine Ehrgeize fruchtbarer und zielgewisser spielen lassen als bei der erquälten Dauer-Apotheose des mit allzuviel Wässern gewaschenen Strawinski und seiner Nachahmer.

Einer, auf dessen Urteil großer Wert zu legen ist, hat sich bei der Dresdener Uraufführung des Jürg Jenatsch fast als einziger begeistert dafür erklärt — der alte Lamping aus Bielefeld; ich glaube, Straube und Arnold Mendelssohn hätten es ebenfalls getan. Das mag den „Tonangebenden" der Tageszeitungen vielleicht lächerlich und weltfremd vorkommen. Aber schließlich sollten ja von Dingen der Musik auch die Musiker ein klein bischen verstehen. Nun, warten wir ab, und sprechen wir uns nach zwanzig, nein, schon nach zehn Jahren wieder über den Fall . . .

Wir können uns nach all diesem über Kaminskis übriges Schaffen wesentlich kürzer fassen und nur noch einige seiner charakteristischsten Werke kurz hervorheben. Mit dem 69. Psalm für Chor und Orchester sprang er bei dem Nürnberger Tonkünstlerfest phönixhaft hervor — bei einer späteren Aufführung unter Fritz Stein in Kiel ließ ich die elementare Kraft dieses Stücks wie einen Sturm über mich hingehen (die schlimmsten Chortücken wird demnächst eine Neubearbeitung erfreulicherweise mildern). Bei gleicher Gelegenheit hörte ich erstmals das Magnificat für Sopran, Fernchor, Solobratsche und kleines Orchester — bei Wiederholungen in Heidelberg (Poppen) und Leipzig (Straube) ist mir dies Juwel aus Memlings Gotikergeiste noch immer werter geworden. Die dämmerige Verhaltenheit der großen eröffnenden Fuge, in welcher das Mysterium des Grünewaldisch sich herabstürzenden Verkündigungsengels — nur instrumental aussprechbares — Ereignis wird, dann die jubelnde Melismatik der gebenedeiten Jungfrau, das unendlich keusche Stocken in der Mitte, dann der Chorabschluß der dienenden Engel — das ist ein Trunk aus dem alten Strom, der die Schütz, Rosenmüller und Dietrich Buxtehude genährt hat. Es ist, abgesehen von Bachs erst im 19. Jahrhundert verschollenem Magnificat für Sopran und Orchester, das einzige Canticum Mariae, das aus der epischen Situation des Lukasevangeliums heraus gestaltet worden ist, und gerade dieses Werk zeigt, daß Kaminski sich nicht etwa aus alleiniger Lyrik erst mit dem „Jenatsch" aufs Theater „verirrt" hat, sondern daß seine Gleichsetzung von Polyphonie und Drama ihn zielgerecht vom Magnificat aus auf die Bühne führen mußte. Dann unvergeßlich die tiefen Streicher- und Trompetenklänge des Concerto grosso, das ich vor mehr als einem Lustrum in Halle unter Göhler hörte — eine unerhörte Polyphonie in dieser Partitur, aber eben keine der heut so beliebten Linienverwirrungen „durch Dick und Dünn", bei denen es ebenso gut auch ganz anders herum lauten könnte, sondern gotische Maßwerkgewölbe von strenger Diatonik und unverrückbarer Quadernfestigkeit bei allem zartesten Filigran. Und was doch sehr bezeichnend ist —: die Orchestermusiker spielten das Werk mit Begeisterung; jeder Oboer, jeder Pauker spürt bei Kaminski, daß eine handwerkliche Meisterschaft und eine franziskanische Bruderliebe sich über's Pult zu ihm neigen. Auch dies Werk ein zwingender Auftakt zum Drama: seine große Fuge wandelt das Themenmaterial jeweils in die Sprache des einzelnen Träger-Instruments um; das ist nicht bloß das Themen-Variationsprinzip Palestrinas oder die Abschnittfuge Buxtehudes (wie Kaminski überhaupt nicht so retrospektiv und historisierend eingestellt ist als es obenhin scheinen möchte), sondern notwendige Auswirkung von Grundspannungen des Dramas der Töne, wie sie zu jeder Zeit erneut Ereignis werden kann und muß. Die Schreibart des Bläserquintetts ist dazu der Weiterklang, wie die Fuge des fis-moll-Streichquintetts ihr Auftakt gewesen war. Letzten Winter sang ich in einem Hamburger Vortrag über zeitgenössische Musik (mit Frau Ilse Fromm-Michaels am Klavier) zwischen lauter Neuestem Kaminskis noch ungedrucktes „Wessobrunner Gebet" — das war wirklich wie Granit zwischen lauter Braunkohle und Alluvialsand.

Dies rhythmiſch ſo frei ſchwebende und oft die Taktart wechſelnde Stück (oder man nehme eine ſeiner gedruckten Motetten) kann uns von einer andern, wichtigen Seite her in Kaminskis Denk-, Schreib- und Schaffensweiſe Einblick gewähren. Deutlich ſcheiden ſich bei ihm zwei rhythmiſche Formen — überall, wo das „Wort“ quellenhaft regiert, eine außerordentlich zart geſtufte, den Zähltakt verunklarende Silbengrenze; bezeichnend auch in Inſtrumentalparten (z. B. der Glockenſzene des „Jenatſch“) der Rhythmus ♪ | ♩.. ♪ ♩.. mit ſeinem ſanft geſchwellten Anheben, dem faſt unmerklich emphatiſchen „Vorgriff“ ohne nachfolgenden Aufſchlag; und im „Introitus und Hymnus“, wo er nach jahrelangem Schweigen und Suchen endlich ſeinen Stil des „Hymniſchen“ fand, die Vorworts-Bitte, nicht die Takteinſer zu betonen, ſondern das Melos der Einzelſtimmen ſchlicht organiſch weiterfließen zu laſſen. Seine oft erſtaunliche Polymetrik „macht“ er nicht, ſondern er lauſcht nur mit feinſtem Ohr nach innen und ſchreibt dann demütig nach, was dort erklingt — ſeine techniſche Leiſtung iſt dabei eigentlich nur, das Komplizierte als „optimus notator“ auf eine möglichſt ſchlichte Art zum graphiſchen Bild zu ordnen. Dem gegenüber dann Gebiete klarer Orcheſtik vom geſpannt-feierlichen Schreiten bis zum ſtraff ſchwingenden Tanz, Stellen, die vom Dirigenten und den Spielern garnicht genug „Zwerchfellſtoß“ und „Stütze“ (gute Sänger werden mich verſtehen!) vorausſetzen können. Denn „beherrſchte Kraft“ und „elaſtiſch verhaltene Geſpanntheit“ ſind das eigentliche Element von Kaminskis Muſik, und das am meiſten in den überraſchenden Pianohöhepunkten ſeiner Melodik, für die der „dynamiſche Trugſchluß“ faſt Geſetzesnotwendigkeit beſitzt.

Als ein Hauptdenkmal ſeines religiöſen Ethos (das aber nicht als ſchlechthin kirchlich feſtgelegt werden möchte), iſt Kaminskis „Paſſion“ anzuſehen; nach außen „nur“ eine Bühnenmuſik zu einem neueren Golgathadrama von anderer Hand; mit ſeinem zart verklingenden Frauenchor am Schluß jedoch ein Werk hoher Inbrunſt, das Sittard im kommenden Winter in der Hamburger Michaelskirche erneut zeigen will; eine verbindende Sprechſtimme einfach mit der Evangelienerzählung wird den Weſenskern, die liturgienahe Myſterienbühne, am beſten vor dem innern Aug' und Ohr lebendig werden laſſen. Und endlich — wir laſſen die beträchtlichen Orgelwerke, die polyphonen Männerchöre nach Eichendorff, das Streichquartett nur ungern beiſeite — „Introitus und Hymnus“ als ein Hauptbeleg ſeiner zum unſichtbaren Drama führenden Polyphonie. Schon die Textwahl iſt bezeichnend: eine der ſchönſten Strecken aus Nietzſche-Zarathuſtras Hymnus an die Nacht mit ihrem pſalmgeborenen Parallelismus der Glieder wird gefolgt von dem dreigliedrigen Hymnus 1. Corinther 13 (nachher begleitet vom Chor auf einen eignen Eroshymnus Kaminskis). Dadurch, daß im ſtreng dreiſtimmigen Kanon der Soloſtimmen (Sopran, Alt, Baß, das Orcheſter ergänzt ihn zur Zwölfſtimmigkeit) jeder Teil „ſeine“ Parallelglieder durchführt, ergibt ſich insgeſamt eine „Melodie der dritten Potenz“, die dem Kanongedanken einen neuen, tieferen Symbolwert verleiht, als es ſich die heut ſo zahlreichen Mode-Kanoniſten irgend träumen laſſen.

Kanon als Symbol — Bach hat das gut gewußt, man denke nur an ſeine Kantate vom Geſetzesgehorſam („Das ſind die heil'gen zehn Gebot“) — iſt das bei Kaminski bloß „moderne“ Anthropoſophie vom Schlage Joh. Müller'ſchen Religionserſatzes? Nein, kein unklarer Myſtizismus, ſondern klare Myſtik (mehr Meiſter Eckehart als Jakob Boehme; er iſt Vegetarianer, aber er trinkt Wein — dies auch im geiſtigen Sinne ...). Kein Wunder, daß ihm da die Kirchentonarten dauernd gegenwärtige Lebendigkeit bedeuten; auch ſie nicht „alte Geſchichte der Muſik“, ſondern Emanationen der Melodie von ewiger

Gültigkeit. So ſpielt denn auch in ſeiner Lehre (er ſagt, er könne nicht „unterrichten“, ſondern nur „lehren“, d. h. vorleben und Beiſpiel ſchärfſten Hineinlauſchens geben), die Ausbildung der einzelnen Melodielinie eine entſcheidende Rolle — „Organik der Monodie“ könnte man als Leitgedanken darüber ſetzen.

Der bewußte Rückgang von der Chromatik zur Diatonik (nicht nur in der Melodik ſondern auch in der Harmonie) könnte wie Verarmung und Einengung wirken, wenn dieſer freiwilligen Bändigung und Zügelung nicht die außerordentliche Erweiterung im Metriſch-Rhythmiſchen und die unerſchöpfliche Kraftſpenderin „Polyphonie“ gegenüberſtünden. Wenn einer, dann hat Kaminski die Buſoniſche Behauptung *ad absurdum* geführt, das bisherige Tonſyſtem habe ſich ſo verbraucht, daß man darin nichts Neues mehr erfinden könne. Er ſchreibt nicht „Neues“, ſondern „Gutes“ — und es iſt ſ o gut, daß als ungewolltes Nebenprodukt auch die Neuheit ſich von ſelbſt einſtellt. Will man ſehen, wie dieſe Qualität der Linienführung ſich auch im ſchmalſten Beſetzungsrahmen bewährt, ſo nehme man die geiſtlichen Lieder für eine Sopranſtimme, Klarinette und Violine — eine ſeraphiſche Muſik von vollendetem Gleichgewicht ihrer drei feingegliederten Linien, die *in nuce* faſt den ganzen Kaminski ahnen laſſen. Denn auch das ſpricht für die Stärke und Echtheit ſeiner Perſönlichkeit: er, der alles andere denn „Perſönlichkeit“, womöglich gar „Berühmtheit“, ſein möchte, iſt in jeder Note unverkennbar er ſelbſt — und mehr als er ſelbſt: Abbild großer und allgemeingültiger Natur, deren eigentlichſte Sprache Muſik und immer wieder Muſik iſt.

Die akademiſche Volksſchullehrerbildung und die Muſik.

Von Alfred Schmidt-Dresden.

Die deutſche Reichsverfaſſung vom 11. Auguſt 1919 beſtimmt in Artikel 143 Abſatz 2: „Die Lehrerbildung iſt nach den Grundſätzen, die für die höhere Bildung allgemein gelten, für das Reich einheitlich zu regeln.“ So eindeutig dieſe Geſetzesbeſtimmung klingt, ſo verſchieden iſt die Ausführung in den Einzelländern. Während z. B. Württemberg und Bayern noch heute — nach zehn Jahren! — nichts zu einer Reformierung getan haben oder noch in den Vorarbeiten dazu ſtecken, hat Preußen eine beſondere Gattung von Hochſchulen geſchaffen, „Pädagogiſche Akademien“ genannt, die reine Fachhochſchulen ſind, in vieler Beziehung noch Charakterzüge der höheren Schulen tragen und, da ihr Bildungsplan nur ein zweijähriges Studium vorſchreibt, von den „alten“ Hochſchulen nicht für voll angeſehen werden. Nur Sachſen, Thüringen, Hamburg und Mecklenburg haben entſchloſſen den Weg eingeſchlagen, der den Abſichten des Geſetzgebers und den Träumen der Volksſchullehrerſchaft ſeit den denkwürdigen Tagen von 1848 entſpricht: den der Eingliederung der Volksſchullehrerbildung in die beſtehenden Hochſchulen, und zwar in dreijährigem Studiengang. Die alten Lehrerſeminare ſind aufgehoben und größtenteils in deutſche Oberſchulen oder in Aufbauſchulen umgewandelt oder mit andern höheren Schulen vereinigt worden. Die zuletzt genannte Form der akademiſchen Lehrerbildung ſoll als die — vom Ganzen aus geſehen! — vollkommenſte den folgenden Erörterungen zugrunde gelegt werden.

Der bisherige Bildungsgang des Volksſchullehrers (in Sachſen: 7 Jahre Volksſchule und 7 Jahre Seminar) iſt alſo dem der anderen akademiſchen Berufe angeglichen worden: 4 Jahre Grundſchule (Volksſch.), 9 Jahre höhere Schule, dazu mindeſtens 3 Jahre Hochſchulſtudium. Das bedeutet ſcheinbar eine Verlängerung und damit eine Verteuerung der Vorbildung. Aber die vermeintliche Verlängerung wird dadurch wettgemacht, daß die alte zweite (Wahlfähigkeits-) Prüfung wegfällt (Preußen behält ſie aus leicht erſichtlichen Gründen bei). Und eine Verteuerung könnte nur für die relativ wenigen Landkinder eintreten, die nicht in der Nähe einer größeren Stadt mit höherer Schule wohnen, falls ſie nicht Aufnahme fänden in die Internate, die als Reſte

der Seminare an den meiſten Oberſchulen verblieben ſind. Daß die weitaus überwiegende Mehrzahl der künftigen Volksſchullehrer jetzt bis zum 19. oder 20. Lebensjahre bei den Eltern wohnen kann (bisher hatte Sachſen einige 20 Seminare in 20 Orten; jetzt kann die Vorbildung auf etwa 100 höheren Schulen in faſt 40 Orten erfolgen!) iſt nicht nur vom reinen Koſtenſtandpunkt aus zu begrüßen. Übrigens beſtehen an den Pädagogiſchen Inſtituten, die den beiden Landeshochſchulen zu Leipzig und Dresden angegliedert worden ſind, Studentenheime, die einer beträchtlichen Zahl von Studenten eine ganz billige Lebensführung während der Studienzeit ermöglichen. Auch die Befürchtung, daß durch die Neuordnung dem Lehrerſtande die beſten Kräfte aus dem Volke verloren gingen, iſt gegenſtandslos; die Zuſammenſetzung der Studierenden nach dem Berufe des Vaters iſt gegen den Zuſtand vor der Neuregelung nur geringfügig geändert.[1]

Anderſeits hat die Neuregelung den ungeheuren Vorteil, daß ſie den Termin der Berufswahl bedeutend hinausſchiebt: während früher vom 13jährigen Knaben oder 14jährigen Mädchen die Entſcheidung verlangt wurde und während der Ausbildungszeit ein Wechſel faſt unmöglich war (es ſei denn nach unten!), da das Seminar eben nicht als höhere Schule galt, muß bei der neuen Lehrerbildung der Berufsentſchluß — theoretiſch wenigſtens! — erſt mit dem Abitur und der Immatrikulation erfolgen. Selbſt wenn dieſer ſich als Fehlentſchluß erweiſen ſollte, iſt ein „Umſatteln“ ohne allzugroßen Zeitverluſt jederzeit möglich.

Man mag über die Akademiſierung der Volksſchullehrerbildung denken, wie man will: wer das Problem gründlich durchdenkt — und nicht bloß einſeitig vom Standpunkt des Finanzminiſters aus, den die Menge ſchreckt! — wer im Volksſchullehrer nicht nur den Übermittler der ſog. Kulturtechniken des Leſens, Schreibens und Rechnens ſieht, kann die Neuordnung nicht ablehnen. Auch von einer „Überſchulung“ kann hier niemand ſprechen (vergleiche die Bildung des Tierarztes, des Forſtfachmannes uſw.). Man darf nun nicht meinen, akademiſches Studium bedeute Untergehen in grauer Theorie und Wiſſenſchaft — wenn das wäre, dann behüte uns der Himmel vor dem akademiſch gebildeten Volksſchullehrer ebenſo wie vor dem philoſophiſchen Muſiklehrer an höheren Schulen! Damit das nicht geſchehen kann, ſind die Pädagogiſchen Inſtitute in Verbindung mit den Landeshochſchulen begründet worden, die für eine gründliche Ausbildung in der pädagogiſchen Praxis ſorgen ſollen — ähnlich z. B. den Inſtituten in den mediziniſchen Fakultäten. Hier ſteht der werdende Volksſchullehrer von Anfang an mitten drin im pädagogiſchen Leben, beobachtet in der Inſtitutsſchule das Kind nach allen Richtungen ſeines Verhaltens, hört den Unterricht erfahrener Fachleute, verſucht ſich ſelbſt in der Kunſt des Schulmeiſters; am Schluſſe des Studiums führt er unter ſtetiger Anleitung des Klaſſenlehrers eine Klaſſe einer ſtädtiſchen Volksſchule mehrere Wochen lang.

Kein Zweifel, daß die Neuordnung, trotzdem ſie bewährte Einrichtungen des alten Syſtems nach Möglichkeit beibehält, eine vollſtändige Umgruppierung der Bildungsaufgaben bedeutet. Das *Seminar war allgemein bildende und berufliche Schule zugleich* und bot als ſolche die (allerdings nur in beſchränktem Maße ausgenutzte) Möglichkeit, alles Stoffliche unter dem Geſichtspunkte ſeiner Verwendbarkeit in der Volksſchule zu betrachten. Die *Neuordnung trennt beides: die Allgemeinbildung kann auf allen beſtehenden neunſtufigen höheren Schulen erworben werden; die berufliche Vorbildung geſchieht auf der Hochſchule.* Es wäre verfehlt, wollte man behaupten, daß dieſe Teilung in allem und in jeder Einzelheit von Vorteil ſei. Zum mindeſten bedürfen die Bildungseinrichtungen beider Schulgattungen mannigfacher Erweiterungen, die allerdings z. T. in der Richtung der allgemeinen Entwicklung liegen. Die Hochſchule erkennt das größtenteils an und hat durch die mehr oder weniger freiwillige An- oder Eingliederung der Päd. Inſtitute Abhilfe geſchaffen. In unſerm Zuſammenhang wichtig und bezeichnend für die Stellung zu dieſer Frage iſt ein Satz aus der Denkſchrift der Univerſität München zur Lehrerbildung: „Künſtleriſch-techniſche Veranſtaltungen, die für die Lehrerbildung als notwendig erachtet werden, würde die Univerſität geradezu willkommen heißen, weil ſie ihr auch im Intereſſe anderer Studienbedürfniſſe ſchon längſt wünſchenswert erſcheinen.“ Wenn aber eine Hamburger

[1] Vgl. Neue Pädagogiſche Studien, Juni 1929. Dresden, A. Huhle.

Denkschrift v. J. 1926 die Begründung einer ordentlichen Professur für Musikwissenschaft (die jeder der Hamburger Universität von Herzen gönnt und wünscht) wegen deren Notwendigkeit für die akademische Lehrerbildung fordert, so beweist sie damit, daß sie über die praktischen Bedürfnisse der Lehrerbildung in diesem Punkte herzlich schlecht unterrichtet ist — wovon ich dem Leser dieser Zeitschrift wohl nichts weiter zu sagen brauche. Anders die höhere Schule, die aus leicht begreiflichen Gründen bisher grollend oder auch feindlich beiseite stand und der neuen Lage noch nicht sehr Rechnung tragen wollte — und auch nicht aus eigenem Antriebe im nötigen Maße konnte, weil sie an die behördlich vorgeschriebenen Pläne gebunden ist. Aber bei einigem guten Willen und bei einiger Einsicht in die Zeitnotwendigkeiten müßte es der Lehrerschaft der höheren Schulen auch gelingen, die Behörde zu einer Revision ihrer Schulordnungen zu veranlassen.

Ein Punkt, wo die Rückständigkeit der höheren Schule besonders schmerzlich bemerkbar wird, ist die musikalische Bildung. Kein Wunder, daß die Gegner der akademischen Lehrerbildung immer wieder behaupten, die Auflösung der Seminare bedeute den Untergang der musikalischen Volkskultur. Sehr bezeichnend ist, daß solche Behauptungen meist nicht aus rein pädagogischen Kreisen stammen, sondern aus Interessengemeinschaften, die unmittelbar oder mittelbar aus dem Seminarmusikunterricht Nutzen gezogen haben. Da ist zunächst die Kirche. Die ausgiebige Musikpflege der Lehrerseminare stand ursprünglich und fast bis zuletzt weniger im Dienste der Schule und der musikalischen Volkserziehung durch dieselbe als vielmehr im Dienste der Kirche.[2] Da sind ferner allerlei Chorvereinigungen, die im Lehrer ihren gegebenen Leiter (in den meisten Fällen den einzigen möglichen!) sähen. Auf dem Lande war der „Kantor" zudem der einzige Privatmusiklehrer. Ganz abgesehen davon, daß hervorragende Lehrermusiker durch eigene Konzerttätigkeit und Leitung des gesamten Musiklebens Ströme musikalischen Segens über ganze Gemeinden und Bezirke ausgegossen haben. Wieviele Groß- und Kleinmeister der Tonkunst sind aus dem Lehrerstande hervorgegangen! „Der Volksschullehrer als Musikante! Darüber ließe sich ein Büchlein besonders schreiben. Man sollte es tun und das Buch als eine Denkschrift den Regierungen widmen, damit sie sich jederzeit vor Augen halten können, wie ungeheuer groß die Regungen für das Volk sind, die aus der Sonderstellung der Musik in der bisherigen Seminarbildung fließen."[3]

So wahr dieses Wort im einzelnen ist, so wenig Allgemeingültigkeit hat es. Jeder Volksschullehrer weiß, daß unter seinen Seminar-Klassenbrüdern neben wenigen hervorragend Musikalischen und vielen mittelmäßig Begabten noch einige weniger Befähigte, ja sogar (trotz aller Prüfungen!) völlig Unmusikalische vorhanden waren, die beim Gesange eines Chorals von einer Tonart in die andere rutschten, die bei der Abgangsprüfung denselben Clementisatz spielten wie bei der Aufnahmeprüfung usw. Daß das nicht nur in den letzten Jahrzehnten so war, beweisen z. B. die sächsischen Seminarordnungen von 1840 (§ 12,7) und 1857 (§§ 36 und 37)[4] oder auch Carl August Fischers, des „Orgelkönigs" bewegliche Klagen über den Seminarmusikunterricht in den 70er Jahren.[5] Es war nur eine notwendige und nicht erst im 20. Jahrhundert, sondern z. B. schon 1840 gezogene Folgerung aus der Erkenntnis der Ungleichheit auch der musikalischen Be-

[2] § 36 der „Ordnung der evangelischen Schullehrerseminare im Königreiche Sachsen vom Jahre 1857" besagt, nachdem vorher der Religionsunterricht als wichtigster Lehrgegenstand behandelt worden ist: „Die nächste Stelle unter den Unterrichtsgegenständen des Seminars gebührt der musikalischen Ausbildung seiner Zöglinge, weil dieselbe das andere Stück ist, was den Lehrer zum kirchlichen Dienst befähigt und ihm zur Bildung und Erziehung seiner, der christlichen Gemeinde zuwachsenden Schulkinder für kirchliche und häusliche Andacht unentbehrlich, überdies auch ein wichtiges Mittel zu seiner eigenen Veredelung, zur Beförderung seines Fortkommens und zur Besserung seiner eigenen Lage ist." (!!)

[3] Fr. Nagler, Ein lustiger Musikante S. 63 (Zellenbücherei)

[4] Vgl. Simon, Quellenschriften zur Geschichte der Volksschule und der Lehrerseminare im Königreiche Sachsen. Leipzig 1910.

[5] Vgl. Zeitschrift für Kirchenmusiker v. 1. 5. 1928. Dresden.

gabungen, daß man das System der „Dispensation" einführte: vom Orgelspiel und von der Harmonielehre konnten sich Unbegabte befreien lassen, nicht aber von den für den Volksschulunterricht nötigen Zweigen des Musikunterrichts — obwohl auch hier (und zwar schon seit 1843) bei „im übrigen" hervorragenden Leistungen und Begabungen Ausnahmen zugelassen waren. Daß die Prozentzahlen der „Vollmusiker" zuletzt immer mehr sanken, war vielleicht einerseits eine Folge der schlechten Bezahlung des Kirchendienstes, die nur bei der durch Überproduktion hervorgerufenen Konkurrenz möglich war; anderseits mag die dem Zug der Zeit entsprechende Geringschätzung der Musik und des Musikunterrichts mit schuld gewesen sein, die von den höheren Schulen auch auf die Seminare übergegriffen hatte.[6] Es bleibt mir unerfindlich, wie ein Kritiker, der ernst genommen werden will, in einem versteckten Angriff gegen die neue Lehrerbildung schreiben kann: „In den Zeiten des alten Lehrerseminars war jeder von ihnen (d. i. jeder Lehrer) im Gesang, Orgel-, Klavier- und Violinspiel ausgebildet." So Dr. Aber in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 17. Oktober 1927. Wo mag sich Dr. Aber informiert haben? Nein, die Entwicklung des Seminars zur höheren Schule (es fehlten nur noch die beiden ersten Jahre — in den „wissenschaftlichen" Zielen stand es zuletzt den höheren Schulen fast völlig gleich) hatte eine Verkümmerung der Stundenzahlen für Musik zur Folge, die nur noch übertroffen wird durch die an den andern höheren Schulen. Von der veränderten Rangeinordnung ist schon oben gesprochen worden. Diese rückläufige Bewegung hat sich in den „Nachfolgeschulen", den deutschen Ober- und Aufbauschulen, leider trotz aller Bemühungen fortschrittlicher Pädagogik fortgesetzt; von der geplanten starken Betonung der künstlerischen Fächer ist, wie die neuen Stundentafeln ausweisen, herzlich wenig übrig geblieben.

Man soll also bei aller Anerkennung der unendlichen Verdienste der Lehrerseminare um die Musikpflege objektiv bleiben und nicht die Grenzen vergessen, die schon der alten Lehrerbildung in dieser Beziehung gezogen waren. Immerhin läßt schon ein flüchtiger Blick auf die neue Lehrerbildung erkennen, daß der „Unsicherheitsfaktor" noch größer geworden ist. Daß der künftige Lehrer länger als bisher bei den Eltern wohnen kann, kann z. B. vorteilhaft sein für die Instrumentalpflege — wenn das Elternhaus sie fördert; es kann verheerend wirken, wenn im Elternhause musikfeindliche oder musikalisch indifferente Luft herrscht. Sogar der große Vorteil der Hinausschiebung der Berufswahl muß — für die musikalische Ausbildung — ins Gegenteil ausschlagen, solange die Musik in Schule und Haus in niedrigem Kurs stehen bleibt. Die verlängerte Ausbildungszeit zieht zwar eine längere schulische Berührung mit der Musik nach sich[7] — aber nicht die Zahl der Jahre, sondern der Stunden gibt den Ausschlag, soweit man die erzieherischen Einflüsse der Schule überhaupt quantitativ (statt qualitativ) messen will.

Wie wirkt sich aber die Verteilung der Bildungsaufgaben auf höhere Schüler (Allgemeinbildung) und Hochschule (Fachbildung) aus? Zum Arbeitsbereich der höheren Schule müßte, theoretisch wenigstens, alles musikalische Bildungsgut gehören, soweit es allgemein bildnerisch, also z. B. alles, was stofflich und technisch zu lernen wäre (aber um Himmelswillen nicht bloß mechanisch und gedächtnismäßig, sondern nur mit musikalischen Mitteln![8]); die Aufgabe der Hochschule (des Päd. Institutes) müßte lediglich in der vertiefenden Wiederholung, Erweiterung und vor

[6] Von der stolzen Höhe eines „Lehrfaches ersten Ranges" in der Seminarordnung von 1857 ist die Musik in der Lehrordnung von 1915 an die vorletzte Stelle gerückt worden (hinter ihr steht nur noch die Handfertigkeit); ihre Zensur ist nicht mehr fähig, bei der Gewinnung der Hauptzensur mitzuwirken, sie wird vielmehr mit den Zensuren im Zeichnen, Schreiben und Turnen zu einer bedeutungslosen neuen Hauptzensur für „Künste und Fertigkeiten" vereinigt.

[7] Vgl. Voglhubers Ausführungen auf der Münchener Reichsschulmusikwoche (Schulmusikalische Zeitdokumente, Leipzig 1929, S. 162 ff.).

[8] Musikalische Extemporalien, wie sie in einer der letzten Sitzungen des sächsischen Landtags erwähnt wurden, sind natürlich solange grober Unfug, als sie der lebendigen Musikpflege die so dringend nötige und beschämend kärglich zugemessene Zeit wegnehmen.

allem in der pädagogischen Durchdringung dieses Bildungsgutes bestehen. Hier liegt einer der wundesten Punkte der neuen Lehrerbildung. Denn die höhere Schule erfüllt in dieser Beziehung ihre Aufgabe nur mangelhaft, kann sie nicht erfüllen solange, als ihr nicht die unbedingt nötige Zeit zu einer der Kulturbedeutung der Musik entsprechenden Pflege derselben gewährt wird. Die andernorts als wohltätig empfundene Vielgestaltigkeit des höheren Schulwesens und die damit verbundene grundverschiedene Einschätzung der Musik macht sich störend bemerkbar — im Gegensatz zur Seminarbildung, die dazu noch in der Internatserziehung starke vereinheitlichende und anregende Werte besaß. Auffällig ist ferner, wie sehr dem Abiturienten — immer vom musikalischen Standpunkte aus! — die vier oberen Schuljahre der Volksschule fehlen; die Kenntnis der Volkslieder, die doch immer noch wichtiger ist als allerlei musikgeschichtliche und musikwissenschaftliche Weisheit, ist manchmal beschämend gering. Einige Zahlen: Von über 300 Abiturienten höherer Schulen, die Ostern 1929 ins Pädagogische Institut zu Dresden eingetreten sind, sind fast 12% ungenügend vorgebildet: sie haben (nach eigenen Angaben) überhaupt nicht gesungen, wissen ihre Stimmgattung nicht, kennen die Noten nicht (!) usw. Noch schlechter liegen die Verhältnisse hinsichtlich des Instrumentalspiels: zirka 24% aller Immatrikulierten spielen kein Instrument. Hierfür ist natürlich die höhere Schule weniger verantwortlich zu machen, da Instrumentalspiel meist noch Privatsache ist. Eine wohltuende Ausnahme bilden zumeist die neugegründeten deutschen Oberschulen, die allerdings erst z. T. ihre ersten Klassen entlassen haben, obgleich unter ihren Zöglingen musikalische „Heiden" auch nicht ganz fehlen. Die Zahlen werfen aber ein bezeichnendes Licht darauf, in welchem Grade unsre Zeit die Musikausübung als zur allgemeinen Bildung nötig erachtet. Bezeichnend ist ferner die Wahl der Instrumente. Rund 60% spielen mehr oder weniger gut Klavier, darunter knapp 12% noch ein anderes Instrument oder gar mehrere. Nur etwa 14% haben Violinspiel getrieben, 7% haben die Anfangsgründe des Orgelspiels hinter sich. Der Rest verteilt sich auf Bratsche, Cello, Gitarre, Mandoline, Zither, Flöte, Klarinette; sogar Flügelhorn, Querpfeife und — Schlagzeug werden angegeben. — (Schluß folgt.)

Unser Kaminski-Abend.

Von Fritz Karl Weber, Regensburg.

Regensburg. Wir gingen über den Neupfarrplatz der Neupfarrkirche zu, in der jetzt die schöne neue Öttinger Orgel steht, da sagte mein Begleiter Friedrich Högner, nach unserem unvergessenen Karl Geiger der Dirigent unsres protestantischen Kirchenchors, in beherrschter Sachlichkeit: „Und einer kommt jetzt auch dran, Heinrich Kaminski, meiner Meinung nach eine Hoffnung. Tun wir nichts für ihn, so können wir nicht erwarten, daß er etwas für uns tut."

In einer der nächsten Proben wurde Kaminski aufgelegt: der 130. Psalm, Motette für 4stimmigen gemischten Chor (sein Opus 1a) und 6 Choräle, ich denke aus dem Schemellischen Gesangbuch Bachs, in 4stimmigem Satz. Es wurde uns gesagt, wer der Komponist ist und wie er schreibt; wie er es meint, sollten wir selbst sehen.

Wir begannen mit den Chorälen. Mit dem ‚Die liebe Sonne voll Freud und Wonne'. Der Sopran hat die Melodie und der Baß geht mit, auch der Alt schreitet ganz der Melodie zu Dienst fröhlich einher, während der Tenor sie in flotten Achtelgängen frei umrankt. Die Selbständigkeit der Stimmen machte uns große Schwierigkeiten. Aber der Dirigent sagte: „Trachten Sie nicht nach dem, was des andern ist; singen Sie frohgemut und arglos Ihre Noten, für das andere hat der Komponist gesorgt!" Dann kam die Steigerung, der Choral ‚Ihr Gestirn, ihr hohen Lüfte'. „Fließend! Alt und Baß, Sie führen, der Sopran macht schöne Bogen darüber her und fürchtet sich auch vor der hübschen Koloratur nicht, schwelgen Sie ruhig ein wenig, aber bleiben Sie nicht pappen; der Tenor zählt gut und macht auch schöne Bogen, hohe, schöne Bogen und immer im Rhythmus, das ist hier die Hauptsache." Wir sangen ‚O Jesulein süß ..., bist kommen aus dem Himmelreich'. Weihnachtlich, lose hingestellt, unbedingt, frohe Botschaft. „Sie müssen das ganz

verhalten ſingen, der Alt die Melodie ganz leidenſchaftslos, nur der Baß darf ein bißchen Freude an ſeinem Können ſpüren laſſen."

Wir ſangen ‚Es iſt vollbracht ..., vergiß ja nicht das Wort, mein Herz'. Auftun des Herzens. Und doch ſoll es „breit und feierlich" geſungen werden. „Beachten Sie dieſe Vorſchrift wohl; nicht lyriſch, nicht romantiſch, ganz ſachlich iſt dieſe Muſik in, mit und über dem pektoralen Text, Sie können da das Weſen des Komponiſten gut kennen lernen. Ich habe aus dieſer Erwägung heraus hier von fünf Fermaten drei unterſchlagen und werde es ſeinerzeit verantworten." Dann probten wir das innige ‚Vergiß mein nicht, mein allerliebſter Gott'. Im letzten der ſechs Choräle, dem kürzeſten der kleinen, knappen Stücke ließen wir die ſechs Fermaten ſtehen. ‚Der Tag iſt hin, die Sonne gehet nieder, der Tag iſt hin und kommet nimmer wieder mit Luſt und Laſt; er ſei auch, wie er ſei, bös oder gut. Es heißt: er iſt vorbei.' Grave, sotto voce. Alſo wieder nicht ſentimental. Feſt, männlich, ſachlich. „Sie werden die Triolen nicht ſpieleriſch anfaſſen, ſondern ganz inſtrumental, Sie verſtehen mich." Als der Chor das ſang, war es ihm ein Erlebnis. Auch meinem Hintermann gingen die Augen über und er ſagte: „Das wünſchte ich mir als Ausklang, wenn es ſoweit iſt, für mich ſelbſt."

Dann kam der 130. Pſalm an die Reihe, drei Sätze, keineswegs einfach, von dem Choralſatz ‚Ich harre auf den Herrn' abgeſehen, aber wir waren dieſe Tonſprache nun ſchon einigermaßen gewöhnt.

Zur Hauptprobe erſchien wirklich der Komponiſt ſelbſt. Ein junger Mann, mit ſeiner jungen Frau, ſie nahmen in der vorderſten Reihe Platz und hörten ſich unſer Singen an. Der erſte Komponiſt, den wir in kurzer Gewandung ein ſo ernſthaftes Werk betreiben ſahen. Kräftige, gedrungene Erſcheinung, mittelgroß, große, ins Weltabgewandte gebannte Augen. Von der geheimnisvollen Zwieſprache zwiſchen unſerm Dirigenten und dem Fremdling verſtanden wir trotz unſerer muſikgeſchärften Choriſtenohren leider nichts, aber wir hatten den Eindruck, daß die Sache im großen und ganzen entſprach, auch das mit den Fermaten, was uns für unſern Führer freute und ehrte. Wir begrüßten auch die Sängerin, die Kaminski mitbrachte, Frau Hilde Mehlhart aus München, die zu dem choralartigen Mittelſatz des Pſalms die ſelbſtändige Oberſtimme ſang.

Die Aufführung, am 6. März 1926 im großen Neuhausſaal, war ſehr gut beſucht. Sie brachte ausſchließlich Werke von Heinrich Kaminski. Der aber ſaß wieder nicht in Frack und Lack, ſondern angetan wie geſtern ganz vorn in der erſten Reihe, er mochte daheim auch ſo gehen. Wir ſahens dem heimlichen Schweiß unſers Dirigenten an, daß ihm viel daran lag, dem Komponiſten zu ſeinem Rechte zu verhelfen. Drum gaben auch wir uns alle Mühe zu erfüllen, was er wünſchte, zogen leiſe und geordnet aufs Podium, ſcharten uns dienſteifrig um unſre Stimmführer und ſahen durch die ſchwierigen Noten hindurch auf den Stab. Es tat meinem Herzen wohl, als ein alter Regensburger mir hernach ins Ohr raunte: „Euer Chor hat ja ganz bedeutende Fortſchritte gemacht! Und daß ihr euch an ſo etwas wagt!" Schade, daß ſo bald vorüber war, was uns ſo viel Arbeit gemacht hatte.

Zwiſchen den Chorälen und dem Pſalm ſang Hilde Mehlhart drei geiſtliche Lieder, begleitet von einer Geige und einer Klarinette, eine uns ungewohnte Zuſammenſtellung, Texte von ſtarker, warmer Gottinnigkeit, in ihrer Vertonung uns und wohl der Mehrzahl der andern Hörer ſo ſchnell nicht zugänglich. Den Anfang der Aufführung bildete ein Streichquartett, den Schluß ein Quintett für Klarinette, Horn, Violine, Bratſche und Cello. Auch da verſtand ich nicht alles, aber das bewies mir nichts. Ich hatte ja die geiſtlichen Sachen mitgeſungen und mich langſam darin eingelebt. So ſagte ich mir: abwarten und einfühlen, wenn wieder eine Gelegenheit kommt. Auch wußte ich, daß Johannes Hegar, der Idealiſt, der auf dem Podium am Cello ſaß, ſich insbeſondere für dieſes Streichqartett aufs nachdrücklichſte eingeſetzt hatte, daß er es vor ein paar Jahren in der heutigen Beſetzung bei einem Kammermuſikfeſt in Donaueſchingen zur Aufführung gebracht hatte und von dem Werk ſo begeiſtert war, daß er die Mittel für deſſen Drucklegung ſtiftete. Ich ſagte mir, wenn er, kein junger Mann mehr, ein Mann der muſikaliſchen Überlieferung, ein Sohn Friedrich Hegars, des Komponiſten der Männerchorballaden, ſich dafür einſetzt, dann iſt es etwas. Und ich ſagte mir, wenn Högner das ‚macht' und wenn Boſſe das ‚macht', dann iſt alles

in Ordnung. Ich habe schon stärkeren Beifall gehört. Aber das macht es ja nicht, die Meister schaffen aus anderen Gründen.

Und dann kam die Nachfeier, die bewußte Entspannung, das Ausruhen auf Lorbeer und bescheidenerem Grün. Im Grünen Kranz, der aber mehr als ein Krug ist, in einem der drei feinsten Regensburger Hotels, dessen Name musikalisch anregt. An der Ehrentafel die Gäste, der Komponist, zu dem sich als gleichgestimmte Komponente die Gattin gesellt hatte, die Sängerin, die erste und zweite Violine (die Herren Anton und Adalbert Huber) und die Bratsche (Professor Valentin Härtl) und das Cello und die Klarinette (Prof. Karl Wagner) und das Horn (Kammervirtuose Hans Noeth) und die Herren vom Ausschuß des Kaufmännischen Vereins, der den Abend unternommen und ermöglicht hatte, und Friedrich Högner, unser Dirigent, und an den andern Tischen das Volk, der Klerus minor in Apoll, unser protestantischer Kirchenchor, wie er zurzeit leibt und lebt.

Nicht, das Zusammensein zu trüben, aber Pflichten zu erfüllen, wurden Reden gehalten von redefrohem Mund. Der geschäftsführende Vorstand des Chors sprach kurz und knapp zum Thema, vom Zusammenhalten, dessen Früchte man so schön sehen könne. Da die Rede kurz und gut war, glaubte einer vom Baß, vom Geiste der Stunde gerührt, ein paar Variationen anbringen zu müssen: Es ist etwas Großes, einen Komponistenehrenabend zu veranstalten, die schaffende Hand selbst bei sich zu sehen; es ist nicht Wichtigtun und Betriebsgier, sondern eine schöne Gelegenheit ihn vielleicht ein klein wenig zu erfreuen und ihm zu zeigen, daß man sich auch in kleineren Verhältnissen um ihn bemüht; es ist zu preisen, daß ein Kaufmännischer Verein in der Reihe seiner Kulturabende alljährlich einen Abend einem lebenden neuzeitlichen Komponisten weiht, ihm Gelegenheit zu geben, sein Schaffen nach seiner Eigenart und Manigfaltigkeit zu zeigen; es ist für einen Chor eine gute Gelegenheit die Kräfte an Ungewohntem zu messen und etwas Bedeutsames zu studieren, ohne es gleich ganz zu verstehen, und für den Dirigenten eine gute Gelegenheit seine Leute vorzubereiten auf eine Art Examen in Gegenwart des Sachverständigsten. Den Künstlern sprach er seine Verwunderung aus, daß man aus Holz und Darm und Blech solche Musik hervorbringen kann. Und dann sagte er, daß die Choräle und der Psalm, die auch er fleißig mitgeprobt habe, eine innerliche, fromme Musik sei, die die Freude am gemeinsamen frommen Musizieren mächtig stärke. Es war ein Gemisch von Scherz und Ernst, erregt von der Bewegung des Augenblicks.

Ich konnte sehen, wie unmittelbar darauf sich am Ehrentisch ein älterer blondbärtiger Mann erhob, auf den Redner zuging, dem noch leise Bebenden die Hand reichte und zu ihm sagte: „Ja, ja, das ist es, es ist eine fromme Musik." Johannes Hegar, der Cellist, Musiker und Mensch. Und nun hat er das dankbare Instrument beiseite gestellt, die willigen Hände ruhen, die sicheren Augen haben sich geschlossen. ...

Auf dem Heimwege meinte Högner: „Ich wollte, der Chor und alle leistungsfähigen Kirchenchöre begriffen es: wir müssen unsre Komponisten, die etwas zu sagen haben, unterstützen. Will die Gemeinde, daß ihre musikalischen Schätze auch in der Gegenwart wachsen, dann muß sie sich um gute Aufführungen des Zuwachses bemühen, sonst verlieren die Könner die Luft und meiden dieses Gebiet." — —

Jean Louis Nicodé.

Zur Erinnerung an seinen 10. Todestag am 5. Oktober 1929.

Von Johannes Reichert, Dresden.

Am 5. Oktober sind zehn Jahre vergangen, daß Jean Louis Nicodé in Langebrück bei Dresden im Alter von 66 Jahren seine Augen schloß. Nicodé gehört zu den Meistern, deren Schaffen durchaus noch nicht die allgemeine Würdigung erfahren hat, die es verdient. Dies hängt natürlich damit zusammen, daß Nicodé nie die „große Heerstraße" gegangen ist, hat aber noch manche andere Ursachen, die zu erörtern wohl nur dem mit Nicodés Schaffen und Lebensweg näher Vertrauten möglich ist. Seine früheren Werke, Klavier- und Kammermusik, auch seine sin-

fonischen Dichtungen „Maria Stuart" und „Die Jagd nach dem Glück", hatten ihm gewiß einen guten Namen geschaffen. Allgemein bekannt und viel höher eingeschätzt wurde dann Nicodé durch seine Sinfonischen Variationen (Brahms gewidmet) und vor allem durch seine Sinfonie-Ode „Das Meer", die auf dem Gebiete des Männerchorwesens geradezu einen Markstein bildet und hier auch heute noch obenan steht.

Daß aber Nicodé von verschiedenen Musikschriftstellern der letzten 25 Jahre zu sehr unter dem Gesichtswinkel eines Epigonen von Richard Strauß betrachtet wurde, ist eine Ungerechtigkeit. Den Anlaß hierzu gab jedenfalls seine gigantische, abendfüllende Gloria-Sinfonie (Uraufführung 1904 beim Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M.). Nicodé stand aber bereits bei dem fast 20 Jahre früher komponierten „Meer" dort, wo Richard Strauß selbst erst anfing, ins Lager der „Neudeutschen" überzugehen, und zwar mit seiner sinfonischen Fantasie „Aus Italien". Daß also Nicodé mit den Orchestersätzen seines „Meeres" zu Richard Strauß „hinübergeschwenkt" sei, ist jedenfalls historisch falsch. „Aus Italien" entstand 1885/86 und wurde 1887 aufgeführt, im Druck erschien es im November 1887. Nicodés Meer ist zu gleicher Zeit, jedenfalls ohne Kenntnis von „Aus Italien", komponiert; es erschien 1888 im Druck, Erstaufführung im Februar 1889 durch die Pauliner in Leipzig. Die Erstaufführungen der nächsten Straußischen Werke sind sämtlich später erfolgt (Don Juan 1889, Macbeth sowie Tod und Verklärung 1890). Nicht, daß damit über Nicodés Meer das Wesentliche gesagt wäre: aber, was meisterhafte Ausnützung der modernen Orchestermittel (Hanslick nannte Nicodé damals den „Vampyr des Orchesters") und kühnste Harmonisierung betrifft, kann unmöglich Strauß als damaliges Vorbild für Nicodé bezeichnet werden, vielleicht kann man sogar annehmen, daß Nicodé, der von seinem „Meer" ab als ein Führer der „Modernen" galt, nicht ohne Einfluß auf Strauß geblieben ist. Gewisse Dinge lagen natürlich im Geiste der Zeit, aber Nicodés persönliche Note und eigne Gestaltungskraft, die wie bei Strauß in strengster Schule mit meisterhafter Formbeherrschung Hand in Hand zu gehen gelernt hatte, bedurfte keiner Anlehnung an den elf Jahre jüngeren Strauß. Man kann wohl auch als großer Straußenthusiast zugeben, daß Nicodés Meer an Reife und Originalität höher steht als „Aus Italien", zu dem es ja als sinfonisches Chorwerk seiner ganzen Anlage nach keine weiteren Berührungspunkte hat. Hermann Kretzschmar schrieb in seinem „Führer durch den Konzertsaal" u. a. über das Meer:

> „Es ist möglich, daß die spätere Zeit dieses großgedachte und durchgeführte Werk als einen Wendepunkt betrachtet und von ihm ab das Ende der dramatischen Periode rechnet. Denn das ist das Verdienst an Nicodés Meer, daß es mit vollstem Gewicht und Nachdruck auf poetische Grundlagen hinweist, welche seit Jahrzehnten für die Vokalkomposition großen Stiles unbenutzt geblieben waren. Nicodé hat den Grundgedanken der „Jahreszeiten" aufgenommen: in der Natur, der ewigen, unerschöpflichen Quelle menschlicher Empfindungen jeglicher Art musikalisch zu lesen." (Es folgt dann eine eingehendere Analyse.)

„Aus Italien" ist wohl ein Wendepunkt im Schaffen von Strauß, aber ganz bestimmt kein Wendepunkt in der Musikgeschichte, als den Kretzschmar Nicodés Meer bedeutungsvoll heraushebt! Nicodés Gloria wiederum wird eine spätere Geschichtsschreibung als Schlußstein einer Epoche (etwa mit Mahlers Sinfonie zusammen), nämlich als eine der letzten Monumentalsinfonien besonders hoch stellen. Mit ein paar Sätzen ist die Bedeutung dieses Werkes nicht zu erledigen.

Es ist ein Kapitel für sich, daß Nicodé, der sich dann (nach dem Meer) jahrelang seinem Dresdener Konzertunternehmen, den „Nicodé-Konzerten" unter pekuniären, wie seelischen Opfern als ein echter, idealistischer Kampfgeist hingab, über ein Jahrzehnt seine Muse schweigen ließ. Erst einige Zeit nach der durch heftige, unrühmliche Anfeindungen erreichten Aufgabe seiner Dresdner Orchesterkonzerte und des außerordentlich leistungsfähigen „Nicodé-Chores" — Dresden hatte ihm unendlich viel zu danken — griff er wieder zur Feder. Und das neue Kind seiner Muse wuchs sich in drei Jahren zu dem Riesenausmaß seiner überaus anspruchsvollen Gloriasinfonie aus. Der Frankfurter Erfolg ward ganz ungemein. Daß man nicht von allen Seiten dem Werk sofort gerecht wurde, wer sollte sich darüber wundern? Daß es sich aber um ein den Werken von Strauß und Mahler ebenbürtiges Werk handelte, wurde von ernsthaftesten Leuten aner-

kannt. Es folgten nicht viele Aufführungen des Werkes, aber doch einige ſehr bedeutungsvolle. Bildet der große Orcheſter- und Chorapparat ſchon an und für ſich eine Schwierigkeit, ſo war natürlich die Kriegs- und Nachkriegszeit der Verbreitung eines ſolchen Werkes erſt recht hinderlich. Warum aber ſeit Nicodés Tod jede Propaganda für das Werk fehlt, die nun einmal nötig iſt, das hat noch beſondere Urſachen.

Es liegt überhaupt etwas Tragiſches im Leben Nicodés, trotzdem es ihm vergönnt war, mit ſeiner idealen Lebensgefährtin (geſt. 1916) jahrelang in idylliſcher, bis zum Krieg auch äußerlich ſorgenloſen Abgeſchiedenheit in ſeiner Waldvilla in Langebrück bei Dresden zu leben. Von Nicodés Schaffen nach der Gloriaſinfonie iſt wenig bekannt. Die Werke, die er dann ſchuf, waren auch ganz gewiß nicht dazu angetan, ihm eine ſchnellere Alltagspopularität zu verſchaffen (einzig ſein bereits 1909 geſchriebenes „Deutſches Gebet" nahm beſonders während des Krieges einen gewiſſen Siegeslauf). Nicodé hat ſich nach ſeiner großen Orcheſterſinfonie „Maria" (mit Schlußchor) zunächſt völlig der a cappella-Chorkompoſition hingegeben, und zwar mit Ausnahme von Werk 35 in ganz großen, neuen Formen.

Es handelt ſich da um folgende Werke: „Deutſches Gebet" Werk 35 (in vielen Ausgaben gedruckt für gemiſchten Chor, Männerchor, Kinderchor, mit und ohne Begleitung, auch für Orcheſter allein in verſchiedenen Beſetzungen erſchienen. „Morgenwanderung im Gebirge", Werk 36 (Sinfonie für Männerchor a capella in 3 Sätzen, jeder Satz auch einzeln aufführbar). „Nach Sonnenuntergang", Werk 37 (ſinfoniſches Stimmungsbild für Männerchor a capella, hierzu exiſtiert auch eine Orcheſterbegleitung, ſowie eine Faſſung des Werkes für Orcheſter allein). Die Texte von Werk 35 bis 37 ſtammen von Albert Matthäi. „Die Adler von Mars la Tour", Werk 38, Text von Wildenbruch. (4 Faſſungen: Männerchor mit Orcheſter, Männerchor a capella, Militärmuſik, Orcheſter allein). „Requiem", Werk 39, Text von Hebbel, ein „Weihegeſang" für Männerchor a capella, eventuell mit Begleitung von Streichorcheſter oder Orgel bzw. Harmonium. Zu Werk 36 iſt auch ein Muſikführer mit Notenbeiſpielen und Text erſchienen. Alle a capella-Werke ſind mit einem unterlegten Studier-Klavierauszug verſehen. Das gewaltigſte, ganz einzigartige Stück iſt die „Morgenwanderung im Gebirge".

Niemand kümmert ſich jetzt darum. Und doch gehört Nicodé mit dieſen Werken, die freilich vom üblichen Stil und Geſchmack weit abſeits liegen, in die Vorderreihe aller a cappella-Komponiſten der Neuzeit. Man ſucht auf dem Männerchor-Gebiet nach neuen Zielen: hier habt ihr ſie, ſoweit allerdings große, beſonders leiſtungsfähige Vereine in Frage kommen! Daß dieſen Werken die Kriegs- und Nachkriegszeit, die ja für die Männerchöre eine furchtbare Kriſe bedeutete, nicht günſtig war, iſt ſelbſtverſtändlich. Aber man würde ſich gewiß in den letzten Jahren, die dem Männerchorweſen bereits einen ſtarken Aufſchwung gegeben haben, mit den Problemen dieſer Nicodéſchen Männerchorwerke hier und da beſchäftigt haben. Der Erfolg einer guten Aufführung iſt ſicher! Das Tragiſche iſt nun eigentlich, daß Nicodé von ſeiner Gloriaſinfonie ab ſeine Werke im eigenen Verlag herausgegeben hat, daß er dann bald nach dem Krieg erkrankte und ſich alſo nicht mehr um die Weiterverbreitung ſeiner Werke kümmern konnte. Auch hinterließ er keine direkten Erben, die dies hätten tun können. Der geſamte Nicodéſche Eigenverlag wird von der Deutſchen Tonſetzergenoſſenſchaft betreut. Da dieſe aber keine Verlagsanſtalt iſt, die Werke vertreibt, liegt das Material dort wie tot. Niemand ſpricht davon, niemand kümmert ſich um Weiterverbreitung, und wenn ſich heute jemand, der zufällig von Nicodés weiterem Schaffen überhaupt etwas weiß, aus eigenem Antriebe für dieſe Chorwerke intereſſiert, ſo iſt es für ihn jedenfalls ein Glücksumſtand, wenn er irgendwo erfährt, wo er Einblick in dieſe Werke erhalten und woher er das Notenmaterial beziehen kann.

Daß Nicodé außerdem noch Geſänge für Sopran und Orcheſter (ungedruckt; Eva Plaſchke von der Oſten ſang ſie einmal mit größtem Erfolg in einem Sinfoniekonzert der Sächſiſchen Staatskapelle) geſchaffen hat, daß er eine Sinfonie für Orcheſter ohne Chor („Lebensjahrmarkt") nahezu vollendet hatte (der 1. Teil ſoll ganz fertig vorliegen), erwähne ich nur nebenbei.

Hauptzweck dieſer Zeilen iſt, an ſeinem zehnjährigen Todestage des Meiſters zu gedenken, andere an ihn zu erinnern und die Anregung zu geben, daß man ſich mit ſeinen ſpäteren,

überaus anspruchsvollen, aber bedeutenden Werken einmal beschäftigen möge. Wenn es dem Chemnitzer Lehrergesangverein unter Meyerhoff möglich gewesen ist, mehrmals die riesige „Morgenwanderung“ aufzuführen, wenn sich sogar der Dresdener Buchdruckergesangverein unter Theobald Werner an „Vor Sonnenaufgang“ wagen konnte, so muß dies doch auch anderswo gelingen. Nicodés „Requiem“, nach Hebbels Text, wurde vom Dresdener Lehrergesangverein unter Busch zur Uraufführung gebracht, dann nochmals beim Sächsischen Sängerfest wiederholt; die Uraufführung war auf das Konto des Verfassers dieser Zeilen zu setzen, der bis kurz vorher Dirigent des Vereines war und sich ganz besonders freuen würde, wenn sich Busch auch anderer Werke Nicodés annehmen würde.

Die Unkenntnis der betreffenden Werke ist nach der geschilderten Sachlage zunächst verzeihlich, aber derartigen Kunstwerken gegenüber muß man Mittel und Wege finden zu ihrer weiteren Verbreitung.

Die Konzertgeber und die Aufführungsrechts-Gesellschaften.

Von Georg Göhler, Altenburg S.-A.

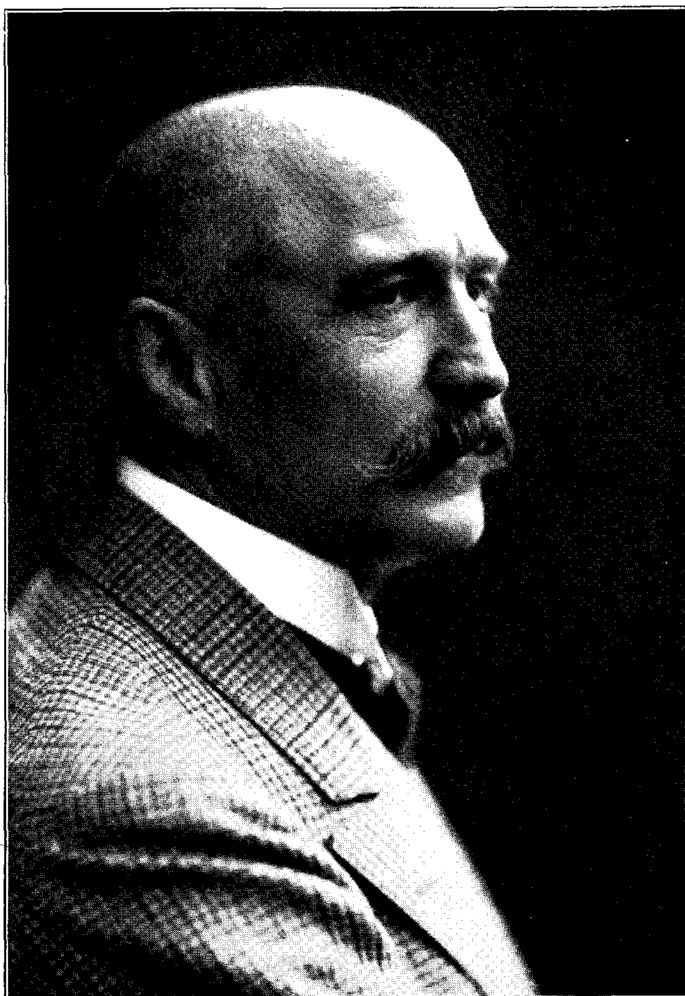
Die „Zeitschrift für Musik“ hat stets das Innere für wichtiger gehalten als das Äußere und hat infolgedessen wirtschaftliche Fragen des Musiklebens nur dann behandelt, wenn es sich im Interesse von dessen gesamter Entwicklung als durchaus notwendig erwies. Die Frage des musikalischen Aufführungsrechts hat seit fast drei Jahrzehnten im deutschen Musikleben sehr viel Unruhe gestiftet. Es ist schwer zu entscheiden, ob der Schaden, der durch das Urheber-Gesetz von 1901 gestiftet worden ist, den Nutzen, den man sich von ihm versprach, nicht zum großen Teil wieder aufgehoben hat.

Jenes Gesetz brachte in Deutschland den Grundsatz zur Geltung, daß die Aufführung geschützter Werke der Tonkunst verboten sei, wenn man nicht dem Inhaber der Aufführungsrechte eine Gebühr (Tantieme) bezahle. Leider blieb das Gesetz bei dieser notwendigen Erweiterung des Schutzes des geistigen Eigentums auf halbem Wege stehen und aus dieser Halbheit ergaben sich die größten Schwierigkeiten und werden sich immer ergeben.

Während die französische Gesetzgebung konsequenterweise die Verletzung geistiger Eigentumsrechte in gleicher Weise wie die materieller Eigentumsrechte durch den Strafrichter ohne Antrag verfolgen läßt, läßt die deutsche Gesetzgebung den Diebstahl geistigen Eigentums, die materielle Schädigung der Urheber durch unbefugte Aufführung so gut wie straffrei. Ich habe das bereits früher einmal (1927, S. 332 u. 412) in der „ZFM“ ausgeführt.

Diese Halbheit in der deutschen Gesetzgebung macht die Geltendmachung der Aufführungsrechte in Deutschland zu einem umständlichen und kostspieligen Vergnügen, durch das nebenbei die Zivilgerichte mit unnötiger Arbeit belastet werden.

Da es dem Einzelnen völlig unmöglich ist, seine Rechte zu wahren, haben sich die Inhaber von Urheberrechten zusammengeschlossen, und zwar in Deutschland zu zwei auf ganz verschiedenen Grundlagen aufgebauten Gesellschaften. Für die Aufführenden schafft diese Spaltung in zwei Lager eine sehr unangenehme Lage. Es ist selbst für sehr Eingeweihte sehr schwer, zu wissen, welche der beiden Gesellschaften über das Aufführungsrecht eines Werkes verfügt, und man kann eigentlich nur durch Abschluß sowohl mit der „Afma“ (Anstalt für musikalische Rechte) wie mit dem „Verband zum



Jean Louis Nicodé



Phot. Hilde Brinckmann-Schröder, Braunschweig

Prof. Dr. Ludwig Neubeck

Schutze muſikaliſcher Aufführungsrechte“ (Vereinigung der deutſchen „Gema“ mit der öſterreichiſchen AKM) ſich ſicherſtellen gegen Übertretungen.

Das bekannteſte Beiſpiel dieſes Zwieſpalts ſind die Werke von Richard Strauß. Er iſt das Haupt und die Seele der „Afma“. Aber wenn man ſeine bekannteſten Orcheſterwerke (Don Juan, Tod und Verklärung, Till Eulenſpiegel) und Lieder (Heimliche Aufforderung, Traum durch die Dämmerung, Cäcilie uſw.) aufführen will, muß man mit dem „Verband zum Schutze muſikaliſcher Aufführungsrechte“ abſchließen, dem er ſelbſt nicht angehört und deſſen heftigſter Gegner er iſt.

An Verſuchen zur Vereinigung der beiden Geſellſchaften hat es nicht gefehlt, doch man hat immer nur Halbheiten vorgeſchlagen und vor wirklichen Entſcheidungen halt gemacht. Es gibt aber Krankheiten, die nur mit ganz radikalen operativen Eingriffen zu heilen ſind. Und an einer dieſer Erkrankungen leidet das deutſche Muſikleben ſeit einem Vierteljahrhundert. Diejenigen, die die inneren Urſachen kennen, wiſſen, daß es gar keinen Zweck hat, Mittelchen anzuwenden. „Mit Pappe back’ ich kein Schwert!“ ſagt Siegfried. Auf das Zuſammenſchweißen käme es auch hier an. Aber Siegfriede ſind im neuen Deutſchland ein unbekannter und wären ein unbeliebter Artikel. Alſo wird nach dem Grundſatz moderner Politik weitergewurſtelt.

Leider iſt in letzter Zeit zum beſonderen Schaden der deutſchen Muſiker von Seiten der „Afma“ ein ſehr unglücklicher Schachzug gemacht worden. Um mit den „Verbrauchern“ (wie man ſo ſchön ſagt) leichter Muſik mehr „ins Geſchäft zu kommen“, hat ſie ſich auf einen Vertragsabſchluß mit einem „Reichskartell der Muſikverbraucher“ eingelaſſen. Dieſem „Reichskartell“ hat aber ein Berliner Gericht öffentlich in einem Urteil das Zeugnis ausgeſtellt, daß „ſein Verhalten weit über das hinausgeht, was nach dem durchſchnittlichen Anſtandsgefühl im geſchäftlichen Kampf erlaubt iſt“. Es iſt begreiflicherweiſe ein nicht gerade erfreulicher Zuſtand, daß Künſtler erſten Ranges wie Hans Pfitzner, Arnold Mendelsſohn, Siegmund von Hausegger und andere auf dieſe Weiſe mit dem ſo charakteriſierten Reichskartell wirtſchaftlich verbunden ſind, um die auf der Gegenſeite, d h. im „Verband“ vereinigten Verleger und Komponiſten an die Wand zu drücken. Selbſtverſtändlich haben die genannten Künſtler mit dem „Meiſtbegünſtigungsvertrag“, den jenes Kartell mit ihrer Anſtalt abgeſchloſſen hat, nichts zu tun. Aber ſie ſind offenbar auch nicht in der Lage, etwas dafür zu tun, daß ihre Anſtalt ſich mit ſolchen Vertragspartnern nicht einläßt.

Durch dieſes Paktieren mit dem „Reichskartell“ iſt die Einigung bedeutend erſchwert worden. Wennſchon die Kunſt durch wirtſchaftliche Dinge belaſtet werden muß, wennſchon die Kunſtpolitik auch die nüchternen Fragen des Erwerbs, des angemeſſenen Lohnes, der geſchäftlichen Verwertung ernſtlich behandeln muß, ſo müßte die Behandlung dieſer Dinge wenigſtens nicht zu einem Verhalten führen, das, wie das Gericht ſagt, „mit dem Anſtandsgefühl aller gerecht und billig Denkenden unvereinbar iſt“.

Das deutſche Muſikleben iſt ſeit Einführung des Urheberrechts-Geſetzes vom Jahre 1901 zweifellos nicht gerade ſauberer geworden. Vor dreißig Jahren wandte ich mich mit einer Broſchüre unter dem Titel „Keine Konzerttantiemen!“ gegen die beabſichtigte Art des Schutzes der Aufführungsrechte, weil ich vorausſah, daß ſchwere Kämpfe das deutſche Muſikleben erſchüttern würden. Nun haben wir tatſächlich ſchon einen faſt dreißigjährigen Krieg mit den unerfreulichſten Nebenerſcheinungen! Faſt alles, was ich damals vorbrachte, gilt noch heute, zum Teil in verſtärktem Maße. Die Rechtsunſicherheit iſt noch immer gleich groß und die Reinlichkeit bedeutend geringer.

Die deutſchen Regierenden haben, wie auf allen Gebieten, ſo auch hier, mit Nebenſächlichkeiten genug zu tun und gehen um die großen Fragen, dieweil dieſe „brennend“ ſind, nach dem berühmten Beiſpiel der Katze herum. Mit „Entſchließungen“ iſt bekanntlich in ſolchen Fällen nichts zu machen, ſondern nur mit einem „Entſchluß“! Da die Dinge ſo ſtehen oder vielmehr darniederliegen, kann man den Aufführenden nur raten: Einigt euch in Frieden mit beiden Geſellſchaften, wenn ihr ſie braucht! Was euch die eine oder die andere wert iſt, müßt ihr ſelbſt beurteilen. Beim Rundfunk, der eine ganz genaue Statiſtik führt, gehörten von den aufgeführten tantiemepflichtigen Muſikwerken im Auguſt 1928 $92^1/_2\%$ dem Repertoire des Muſikſchutzverbandes (Gema und AKM), $7^1/_2\%$ der G. D. T. („Afma“), im April 1929 93,8% dem Muſikſchutzverband, 6,2% der G. D. T.

Gleichgeartete Konzertgeber (Geſang-Vereine, Muſik-Vereine), die in Bünden zuſammengeſchloſſen ſind, ſchließen ihre Verträge zur Vereinfachung des Verfahrens am beſten gemeinſam ab.

Die Gebühren für das Aufführungsrecht dürfen, nachdem die Frage nun einmal durch das Urh.-Rechts-Geſetz in dieſer Weiſe geregelt worden iſt, nicht als läſtige Steuer betrachtet werden. Bei dem immer geringer werdenden Abſatz von Muſikalien ſind die Erträgniſſe aus den Aufführungsrechtsgebühren für die Komponiſten wie für die Verleger zu einer lebensnotwendigen Einnahmequelle geworden.

Mit Kunſt hat all das ja nichts zu tun und wohl denen, die ſich mit dieſen Dingen nicht zu befaſſen brauchen. Empfehlenswert wäre immerhin die Wiedereinführung des „Anſtandsgefühls“!

Die Orgel der Schloßkapelle in Charlottenburg.

Von Wolfgang Auler, Berlin.

Es iſt in unſerer zerriſſenen und gegenſatzreichen Zeit höchſt erfreulich zu ſehen, wie im Bereich der Kirchenmuſik und insbeſondere im Orgelſpiel ſich neue Kräfte regen und neue Gedanken erwachſen. Nicht mit Unrecht hat man ſich dabei der großartigen Überlieferung erinnert, welche die evangeliſche Kirchenmuſik ſeit nunmehr vier Jahrhunderten ihr eigen nennt. Nur auf einem ſo feſtgefügten Grunde, wie ihn die Generationen von Luther bis Bach geſchaffen haben, wird es möglich ſein, in unſeren Tagen Neues aufzubauen. Auf dem Gebiete des Orgelſpiels und der Orgelbaukunſt war es Albert Schweitzer, der zuerſt hinwies auf die klanglichen Reichtümer der Silbermannorgeln des 18. Jahrhunderts. H. H. Jahnn u. a. haben dem durch moderne Rieſenorgeln verwüſteten Klangſinn die charakteriſtiſchen, durchſichtigen Klänge der Orgelinſtrumente des 16. und 17. Jahrhunderts als Muſter hingeſtellt und durch nach dieſen Vorbildern geſchaffenen Inſtrumenten aufs neue ihre unübertrefflichen klangreichen Eigenſchaften dargetan. Wo es möglich iſt, ſolche Inſtrumente zu erhalten und zu pflegen, ſollten die Mittel nicht geſcheut werden. Inſtrumente, wie ſie in Brieg, Brandenburg, Hamburg, Lübeck und anderen Orten noch vorhanden ſind, werden Orgelbauern und Organiſten ſtets neue Anregungen geben und den Gotteshäuſern zur Zierde gereichen.

Es wird gewiß weitere Kreiſe intereſſieren, daß ſich auch in Berlin noch eine Orgel aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts befindet, nämlich in der Schloßkapelle in Charlottenburg. Den Beſchauer grüßt dort von der Galerie ein kleiner Barockproſpekt und erſt wenn man hinaufkommt, ſieht man, daß dies nur ein Teil, das Rückpoſitiv der Orgel iſt, hinter dem ſich, durch die Bogen der Galerie verdeckt, das Hauptwerk befindet, vor dem Klaviere und Pedal angebracht ſind.

Der Spieler ſitzt hier wirklich in der Orgel und iſt, da das in den Kapellenraum vorſpringende Rückpoſitiv jegleichen Ausblick wegnimmt, vollſtändig abgeſchloſſen. Bevor ich auf das Inſtrument näher zu ſprechen komme, ſei hier die Dispoſition der 26 klingenden Stimmen angegeben:

	Hauptwerk:		Rückpoſitiv:	Pedal:	
klangvolle Hauptſtimmen	Principal 8′	wie nebenſtehend	Principal 8′	Subbaß 16′	ſcheinbar Erſatz!
	Octave 4′		Octave 4′	Octave 8′	Hauptſtimmen
	Superoctave 2′		Octave 2′	Octave 4′	
	Mixtur 5-fach		Scharf 3-fach	Mixtur 6-fach	
weiche Nebenſtimmen	Flauto dolce 8′	wie nebenſtehend	Liebl. Gedackt 8′	Nachthorn 2′	ſtumm!
	Gedackt 8′		Flauto dolce 4′	Poſaune 16′	Zungenſtimm. kräftig
	Viola di Gamba 4′		Waldflöte 2′	Trompete 8′	
	Nasat $2^2/_3$		Sesquialtera $2^2/_3$′	Cornett 2′	ſtumm!
Zungenſtimm. klingen jetzt nicht	Oboe 8′		Tremulant		
	Vox humana 8′				

Das Tremola iſt eine überaus zarte Schwingung, die durch die Windzufuhr hergeſtellt wird.

Es ſei vorausgeſchickt, daß ſich die Orgel im Zuſtande großer Verwahrloſung befindet. Seit 1888 iſt ſie nicht mehr geſpielt worden; damals hat man ſie zur Trauung des Prinzen Heinrich von Preußen etwas zurechtgemacht, natürlich nicht ohne einige Veränderungen (ſo wurde z. B. für die Vox humana 8′ ein Salicional 8′ eingefügt). Man kann ſich nur wundern, daß die ſeit ſicher 100 Jahren kaum gepflegte Orgel, die vor 1710 gebaut worden iſt, noch ſo imſtande iſt. Die Spielmechanik hat ſtandgehalten, von einer (!) hängenden Manualtaſte und einem halben Dutzend unbrauchbarer Pedaltaſten abgeſehen. Nicht ganz ſo günſtig ſteht es um das Pfeifenwerk, hier fehlen einige Töne, doch ſcheinen ſich noch eine Anzahl herausgenommener Pfeifen in der Orgel zu befinden. Die Principale und Octaven ſind bis auf einige Töne vollſtändig ſpielbar und ihr durchſichtiger, dabei voller Klang zeigt deutlich, wieviel kultivierter die Ohren der Zeitgenoſſen Bachs in Bezug auf Orgelklang waren als die unſrigen. Die Mixturen, beſonders fein die ſechsfache Pedalmixtur, ſind ebenfalls ziemlich wohlerhalten, ſchlecht ſteht es nur um die Sesquialtera $2^2/_3$. Die Flöten ſind natürlich verſtimmt, mitunter um einen Ganzton. Klanglich ſind ſie von großer Weichheit, aber nie unklar, man kann ſie mit jeder anderen Stimme miſchen. Die Zungenſtimmen des Hauptwerks ſind — hinausgeworfen. Die Oboenpfeifen ſtehen indeſſen ſo ziemlich alle in einer Ecke der Orgel herum! Die Pedalpoſaune iſt teilweiſe noch gut erhalten, ſie „brummt" nicht ſo wie die modernen, die Trompete dagegen iſt ziemlich unbrauchbar. Das Cornett 2′ iſt ſtumm gemacht worden, ebenſo auch Nachthorn 2′ (was ſollte auch 1888 eine Diskantſtimme im Pedal?), doch ſcheinen die Pfeifen noch vorhanden. Der Subbaß 16′ macht auch den Eindruck eines modernen Regiſters, die Alten bauten offenere Bäſſe, ein windiges Geſäuſel auf der Orgel war ihnen noch unbekannt.

Es wäre unangebracht, hier viel über Klangwirkungen zu ſchreiben, die der Verfaſſer an verſchiedenen Kompoſitionen ausprobierte, denn Worte können dem Leſer doch keinen Begriff davon geben, wie nun dieſe Orgel gerade klingt. Es iſt auch nicht der Zweck dieſer Zeilen, über Klangexperimente zu berichten, ſondern darauf hinzuweiſen, daß hier in Berlin ein muſikaliſches Kunſtwerk vorhanden iſt, das wert iſt, erhalten zu werden. Wir haben hier die ſtaatliche Akademie für Kirchenmuſik, die uns ſchon manch tüchtigen Organiſten geſchenkt hat; wie wäre es daher, wenn man ihrer Obhut dies wertvolle Zeugnis einer Hochblüte deutſcher Orgelmuſik anvertraute und die jungen Organiſten mit einem Inſtrument bekannt machte, für das Bach und ſeine Vorgänger geſchrieben haben?! Zuvor muß es freilich von einem genauen Kenner dieſer Periode deutſcher Orgelkunſt inſtand geſetzt werden mit aller Treue und jedweder Rückſicht auf ſeinen urſprünglichen Zuſtand. Noch iſt es Zeit, dies ohne Aufwand zu großer Mittel zu tun!

Dem Staat, denn ihm gehört die Orgel, erwächſt hier die Pflicht, ein Kulturdenkmal zu er-

halten. Gewiß, er hat viel, vielzuviel zu tun, zu umsorgen, als daß er sich um eine kleine Schloßorgel kümmern sollte: aber, seien wir ehrlich, werden nicht Millionen für künstlerische Experimente, gleich welcher Art und welchen Erfolges, ausgegeben, sollten nicht die paar Tausende da sein, um ein Werk von bedeutendem musikalischen und künstlerischen Wert zu erhalten? Nur lasse man die Orgel, wo sie ist; der unbekannte Erbauer hat sie für diesen Raum gedacht. Wie wäre es, wenn hier, als an einem Zeugnis deutscher Kunstfertigkeit und solider treuer Arbeit, Feierstunden für die gehalten würden, die vom Betrieb und Lärm des Tages ermüdet, sich nach Stille und Erhebung sehnen? Hier ist wirklich noch ein Zeuge vorhanden einer Zeit, die eines geistigen Höhenfluges fähig war, vor dem wir Heutigen klein werden. Raum und Klang werden hier eins in völliger Harmonie. Darum nochmals: Tragen wir Sorge und erhalten wir, was uns vom Reichtum vergangener Tage überliefert worden ist. —

Ludwig Neubeck,

der neue Programmleiter der Mirag.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck, der bisherige Generalintendant des Braunschweiger Landestheaters, dürfte der erste bedeutende Praktiker an einer hervorragenden Stellung sein, der diese aus eigenem Entschluß verläßt und die künstlerische Leitung einer großen Rundfunk-Sendestelle übernimmt, nämlich des mitteldeutschen, des Leipzig-Dresdener Senders. Es zeigt dies klar an, welche innere Bedeutung der Rundfunk in der kurzen Zeit seines Bestehens erlangt hat. Die Wirkungs- wie die Einwirkungsmöglichkeiten am Sender erscheinen einem Mann von der Bedeutung Neubecks größer und wichtiger zu sein als an einem hervorragenden Provinztheater, wenn auch die Frage aufgeworfen werden darf, warum einem Mann, der in jeder Stellung, die er bis dahin inne hatte, die Kunstverhältnisse in jeder Beziehung hob und als einer der leistungsfähigsten gegenwärtigen Theatermänner gilt, nicht schon längere Zeit eines der großen Theater sich erschlossen hat. Im heutigen Deutschland darf diese Frage besonders eindringlich gestellt werden.

Beim Antritt seines Amtes gab die Mirag nachfolgende Personalnotizen über ihren neuen künstlerischen Leiter:

> „Ludwig Neubeck hat eine außerordentlich vielseitige und erfolgreiche künstlerische Tätigkeit hinter sich. Im Jahre 1882 in Schwerin als Sohn eines Kammermusikus geboren, studierte er zunächst in Berlin und war Schüler Humperdincks, bis er seine Bühnenlaufbahn beim Hoftheater in Schwerin als Kapellmeister und Korrepetitor begann. Später führte ihn sein Weg über eine Reihe großer Bühnen des In- und Auslandes. 1912 übernahm er die Opernleitung der städtischen Bühnen in Kiel und wurde von hier aus sechs Jahre später nach Rostock als Intendant der städtischen Theater berufen. Das Jahr 1925 führte ihn nach Braunschweig als Generalintendant des Braunschweiger Landestheaters. Die starken künstlerischen und organisatorischen Qualitäten, die er in allen seinen Stellungen bewies, fanden ihre Anerkennung nach außen hin durch die Ernennung Ludwig Neubecks zum Ehrendoktor und zum Professor. Der neue Programmleiter der Mirag ist auch als Komponist mit einer Reihe von kammermusikalischen und sinfonischen Werken sowie mit Chören und Liedern an die Öffentlichkeit getreten."

Neubeck trifft in Leipzig ein überaus reiches Feld der Betätigung vor. Und tatsächlich, man fühlt seine feste Hand schon nach einem Monat ganz deutlich. Nicht nur daran, daß das Unterhaltungsprogramm eine gewisse Säuberung erfuhr; auch die Darbietungen als solche haben künstlerisch gewonnen. Vieles ist bereits angeregt, man stößt auf neue Gedanken und es kommt nun darauf an, wie sie sich in der Praxis auswirken. Seine Erfahrungen auf dem neuen, noch keineswegs irgendwie festen Gebiet muß jeder machen, die Probleme sind auch um so zahl-

reicher, je verantwortungsvoller ein Leiter ſein Amt auffaßt. Vor allem die Frage: Was heißt und was iſt deutſche Volksbildung? gehört zu den wichtigſten. Noch haben die deutſchen Sender — im Gegenſatz zu den amerikaniſchen —keine Kriſe erlebt, ſondern ſind in noch unaufhaltſamen äußeren Aufſchwung begriffen. Aber auch für ſie kann und wird es einmal ein Halt geben und es kommt darauf an, wie tief ſie ſich durch ihren inneren Wert im deutſchen Volk feſtgeſetzt haben. Das wird bei uns in Deutſchland einmal die Entſcheidung herbeiführen.

Nicht zum wenigſten ſind heute die deutſchen Sender ein politiſch umſtrittenes Werkzeug und es unterliegt keinem Zweifel, daß die Linksparteien an zahlreichen Sendern bereits das Übergewicht erlangt haben. Das wirkt ſich auch muſikaliſch aus. Tatſächlich hat die in Konzertſälen ſo gut wie „ausmuſizierte“ eigentliche moderne Muſik ihre jetzige Heimſtätte in den Sendern erhalten, was lediglich bewirkt, daß der Geſundungsprozeß hingehalten wird. Denn davon, daß gerade die breiten Kreiſe von dieſer Muſik noch weniger wiſſen wollen als irgendwie muſikintereſſierte, ſei gar nicht geredet. Gerade der Rundfunk muß und kann dazu beitragen, daß wir wieder eine geſunde Muſik erhalten, eine Muſik, die im echten Sinn breiteſte Kreiſe erfaßt. Nun, Prof. Dr. Neubeck geht auch der Ruf eines geſund fühlenden, deutſchen Mannes voraus, und es kann da erwartet werden, daß er dieſe ſeine deutſche Geſinnung — und echt deutſche Geſinnung ſchließt auch Einſeitigkeit aus — voll zur Geltung bringen wird.

Muſikaliſches Preisrätſel: Komponiſtenquartett „in B”.

Von H. M. v. B.

Vier Komponiſten innig geſellt!
Jeder allein regieret die Welt —
Sicherlich die, deren Muſik
Bringet Erholung und ſpendet Glück.

Jeder erklinget für ſich allein,
In Harmonie auch die vier im Verein.
Jeder ertönet, ſo wie er’s ſchrieb,
Jeder urſpünglich erhalten euch blieb.

Einer führet von Anfang bis End,
Die anderen ſchicklich ſind angelehnt,
Nicht eine Note iſt neu komponiert,
Nicht ein Motiv wurde transponiert.

Haſt du beim Spiel die Themen erkannt?
Haſt du die Meiſter richtig genannt?
Auf die 4 b, das ſag ich, paß auf!
Die du wirſt finden in Fug oder Lauf!

Für Klavier 4-händig

Primo

Secondo

8va ad lib.

mf

cresc.

sempre p

mf

f

pp

mf

mf

(f)

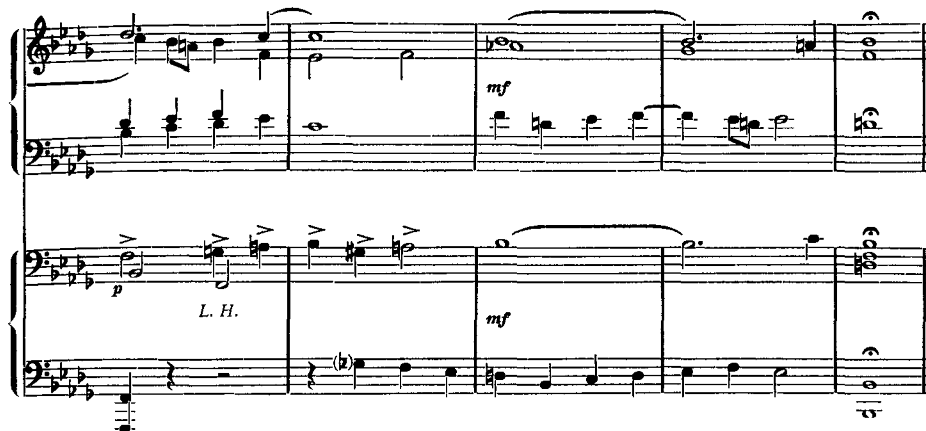
3

f

Vari-
ante

(pp)

f



Wir bringen hiermit unseren Lesern ein neues musikalisches Preisrätsel „Komponisten - Quartett in B". In der Rätsel-Lösung ist anzugeben:

1. Welches sind die vier Komponisten der in obigem Stück enthaltenen Themen?
2. Welches sind die Themen?
3. Welchen Werken sind die Themen entnommen?

Als Preise werden ausgesetzt:

1. Preis: August Göllerich-Max Auer, „Anton Bruckner", Eine Biographie, Band I und II, (zus. 3 Bände), in Ballonleinen Mk. 25.—
2. Preis: E. T. A. Hoffmann, „Musikalische Novellen und Schriften", 2 Bände in Ballonleinen Mk. 12.—
3. Preis: Amadeo von der Hoya, „Studienbrevier für den Musikinstrumentalisten", Ganzleinen Mk. 10.—.

Für weitere gute Lösungen werden 10 Trostpreise gestiftet!

Einsendungen sind bis 10. November an Gustav Bosse in Regensburg zu richten.

Neuerscheinungen.

Wilhelm Unger: Beethovens Vermächtnis. Köln a. Rh. Heinrich Sieger-Verlag. 1929. Br. M. 3.50, geb. M. 5.50.

Theodor Kroyer: Walter Courvoisier. Mit einem Bildnis und vielen Notenbeispielen. München-Berlin. Drei-Masken-Verlag. 1929.

August Stradal: Erinnerungen an Franz Liszt. Bern-Leipzig. Verlag Paul Haupt. 1929. — 173 Seiten, br. M. 4.50. geb. M. 6.—.

Friedrich Mahling: Musikkritik. Eine Studie. Münster i. W. Helios-Verlag G. m. b. H. 1929 („Universitas-Archiv").

E. W. Schallenberg: Studien over Frédéric Chopin. 178 Seiten. s'Gravenhage. Martinus Nijnhoff. 1929. Br. Fl. 4.—.

Verklingende Weisen, Lothringer Volkslieder. II. Bd. Gesammelt und herausgegeben von Louis Pinck. Gr. 8°, 420 S. Heidelberg, C. Winters Universitätsbuchhandlung.

Besprechungen.

EMIL KRONKE, op. 201 Valse Caprice für Flöte und Klavierbegleitung. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ein ganz auf äußere Wirkung abgestelltes Vortragsstück, dessen große technische Schwierigkeiten außer Verhältnis zu seinem ziemlich dürftigen musikalischen Gehalt stehen.

Paul Mittmann.

KARL HOLL: Friedrich Gernsheim, Leben, Erscheinung und Werk. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Das Andenken Friedrich Gernsheims, dessen Name der jüngsten Generation kaum noch bekannt ist, hat die Nachkriegszeit fast ausgelöscht. Es ist beispiellos, wie wenig Mut seine Freunde aufbringen und die, die zu seinen Lebzeiten ihn umwarben, wenn es heißt, öffentlich für ihn einzutreten. Seine künstlerische Hinterlassenschaft ist tot, gehört der Vergangenheit an. Da erscheint eine ziemlich umfangreiche, von langer Hand vorbereitete Biographie, die die Persönlichkeit dieses toten Gernsheim und seines scheinbar verklungenen Lebenswerkes wieder lebendig machen will. Gewiß, ein kühnes Unterfangen, aber, um das Ende vorweg zu nehmen, es ist dem Autor gelungen, ein Lebens- und Zeitbild hinzustellen, das den betriebsamen, temperamentsprühenden kleinen Mann in einem langen, schaffensfrohen Leben zeigt, in einer Epoche, die, wenn sie heute auch als abseitig gilt, tief und segensreich in unsere Gegenwartskultur hineinragt. Mit vorbildlichem Taktgefühl, unbeirrt, sich für einen in der Öffentlichkeit vielleicht als unlohnend erscheinenden Stoff einzusetzen, wirbt Karl Holl hier für Werte, die vorhanden und vielen auch bekannt sind, zu denen gegenwärtig nur der Bekennermut fehlt.

Die Geschichte von Gernsheims Kindheit und Jugend (geb. 1839) mutet an wie ein Märchen aus alter Zeit. Das unter der Führung feinsinniger Eltern heranwachsende Wunderkind, die alten Kinderbilder, ein Empfehlungsbrief von Charlotte Kestner (Tochter der Charlotte Buff), in dem es u. a. heißt: „Er ist kein Treibhauskind, er lernt erst seit vier Jahren und spielt und komponiert. Ich stimme über so etwas nicht gern mit dem großen Haufen, aber er ist unwiderstehlich für jedermann", die ersten Konzertreisen, das Tempo der damaligen Zeit, alles das ist für uns heute ein Ausruhen, ein retrospektives Genießen.

Das noch vom Geiste Mendelssohns erfüllte Leipzig, in das der junge Ruhm von Brahms soeben drang, erste Proben Wagnerschen Genies, die berühmtesten Solisten der Zeit, wie Joseph Joachim und Jenny Lind, alles das wirkte neben ausgezeichneten Lehrern an der Ausbildung des talentvollen Knaben. Die nun folgenden fünf Jahre in Paris stellten ihn in das Zentrum westeuropäischer Musikkultur und brachten ihn in persönliche Beziehungen zu Rossini und Wagner, ließen ihn den Tannhäuserskandal miterleben und gaben dem nun sehnsuchtsvoll nach Deutschland strebenden jungen Musiker, wie der Autor sehr hübsch sagt: „La bénédiction de Paris". Sein Wirken in Saarbrücken, Köln, Rotterdam, die Übersiedlung nach Berlin, wo er bis zu seinem 1916 erfolgten Tode weilte, dieses ganze reiche Künstlerdasein ist so tief verankert in den Geist einer frieden- und kulturreichen Epoche, daß sich die Lektüre des reizenden Buches auch für die lohnt, die Gernsheim heute für überholt halten.

Mit der Analyse der Kompositionen Gernsheims gelingt es dem Autor, in taktvoller, objektiver Weise für das Gute und Lebensfähige seiner Werke einzutreten, womit er „nach der großen Stilkrise unserer Tage" eine gerechtere, darum wohl auf längere Frist hinaus beständige Schätzung Gernsheims einzuleiten hofft. K. Schurzmann.

W. FRITZ GYSI: Richard Wagner und die Schweiz. 8°, 131 S. Frauenfeld, Huber & Co., 1929.

Das hübsche und in ruhig sachlichem Ton geschriebene kleine Buch bringt zwar nirgends etwas Neues, kann aber soweit als abschließend auf diesem Gebiete gelten, wenigstens für unsere Zeit, die Wagner in einem ruhigen, allzu ruhigen Licht sieht. Der große Seelenkundige muß ja erst noch kommen, der mit Wagner wirklich fertig wird.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT. Hrsg. v. Ernst Bücken: R. Haas, Musik des Barock, Heft 4—7; K. Sachs, Musik der Antike; Bücken, Musik des 19. Jahrhunderts bis zur Romantik, Heft 1, 2; W. Heinitz, Instrumentenkunde, Heft 1. Wildpark-Potsdam 1929, Akadem. Verlagsanstalt.

Hatte R. Haas bisher die Überwindung der musikalischen Renaissance durch den monodischen und konzertierenden Stil in Italien dargestellt, so führt jetzt die Entwicklung über Deutschland (besonders Schütz), Frankreich, England und die Niederlande. Das Barock wird melodisch im Kantaten- und Belcanto-Stil ausgebaut. Schließlich erfolgt die naturnotwendige Reaktion gegen den musikalischen Umsturz um 1600, die Anerkennung des Kontrapunkts im Prunkstil des Hochbarock. Dies ist der äußere Umriß des reichen und mit Bildern und Notenbeispielen wieder üppig ausgestatteten Inhalts vorliegender Lieferungen. Die Musikgeschichte der Barockzeit hat hier ihre erste und in allem bestens gelungene Darstellung gefunden. Der Wert des Sachsschen Beitrags zum Handbuch liegt darin, daß hier der Begriff Antike im weitesten Sinne gefaßt wird. So erscheint die griechische Musik im Rahmen einer Musikgeschichte der ältesten Kulturvölker, und so kommt auch hier zur Geltung, was man über die Beziehungen des Westens zum Osten aufgedeckt hat. Bücken selbst stellt zwischen seiner Musikgeschichte des Rokoko und der Klassik und Mersmanns Darstellung der Neuzeit innerhalb des Handbuchs die Verbindung durch einen eigenen Band her. Beethovens Gestalt zu Beginn erscheint im Lichte der jüngsten Forschung scharf gegen die Romantik hin abgegrenzt.

Diese wird in ihren Voraussetzungen und den fesselnden Übergangserscheinungen, zu denen u. a. Dussek und Prinz Louis Ferdinand gehören, zunächst vorbereitend geschildert. Von den zu erwartenden Charakterbildern der musikalischen Romantik liegt das fein gezeichnete Schuberts fertig und das Webers teilweise vor. Zuletzt noch ein Hinweis auf den vielversprechenden Anfang der Instrumentenkunde von Heinitz, der das Thema gleich in kulturgeschichtlichen Zusammenhang anfaßt. K.

OBRA DEL CANÇONER POPULAR DE CATALUNYA (Arbeit der Volksliedersammlung von Katalonien), Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, Volum I, Fasc. I u. II. Barcelona 1926 u. 28. 90 und 380 Seiten (in katalan. Sprache).

Dank einem Mäzenatentum, um das die deutschen Musikwissenschaftler ihre katalanischen Kollegen beneiden müssen, wird seit 1922 unter den Auspizien des „Orfeó català" in Barcelona an einer Sammlung und Veröffentlichung aller in Katalonien und auf den Balearen noch lebendigen Volkslieder gearbeitet. Diese Sammlung verspricht eine der großartigsten Veröffentlichungen ihrer Art zu werden, ein Gegenstück zu den Werken von Erk und Böhme, dem aber alle methodischen Fortschritte der modernen Volksliedforschung zugute kommen sollen. Bisher liegen als Material ungefähr 20 000 (zwanzigtausend) Melodien vor, die Varianten nicht mitgerechnet; nur ein kleiner Teil hiervon ist in früheren Ausgaben, die in Deutschland so gut wie unbekannt sind, veröffentlicht. Die Sichtung und Mitteilung dieses Schatzes ist den zu erwartenden Bänden vorbehalten. Die zur Besprechung vorliegenden zwei Halbbände des 1. Bandes enthalten nur Vorarbeiten, „Materialien" der Forschung: an Volksliedern nur etwa 100 Beispiele, die keineswegs zu den schönsten und bekanntesten katalanischen Volksliedern gerechnet werden können. Sie gehören teils einem auch ins Französische übersetzten Bericht an, den Fr. Pujol 1927 dem Wiener musikwissenschaftlichen Kongreß vorgelegt hatte, teils sind es Kostproben der nach Landschaften gruppierten neueren Forschungsergebnisse. Außerdem bringt der Band Berichte über den Fortgang und die Methoden der Arbeit, Konjekturentabellen, Abhandlungen über die beiden Volksliedforscher Pedrell und Milà i Fontanals, musikphilologische Einzeluntersuchungen, eine (noch unvollständige) Bibliographie und einen (leider sehr fehlerhaften) Index. Die Gründlichkeit und der Überfluß an Geldmitteln geht so weit, daß sämtliche Volkssänger, aus deren Munde die bisher veröffentlichten Beispiele aufgezeichnet wurden, photographisch aufgenommen und zu einer Galerie von Bauerntypen vereinigt wurden. Erst die späteren Bände, die den eigentlichen Cançioner bringen sollen, werden dem Uneingeweihten einen Begriff von der musikalischen Volkskultur des liederreichen Katalonien geben, dessen Volkslieder den französischen näher stehen als den spanischen..

Dr. Heinrich Möller.

NAGELS MUSIK-ARCHIV. (Instrumental- u. Vokalwerke des 17. und 18. Jahrhderts.) Etwa 30 Hefte. Hannover, Adolph Nagel.

Man durfte mit der Anzeige dieser nunmehr sich sehr erfreulich entwickelnden Sammlung ruhig etwas zuwarten, denn unter den ersten Heften fand sich manches, was ruhig dem Schlummer der Archive überlassen werden konnte. Der Nachdruck, mit dem der Verlag aber seine Ziele verfolgt, Hausmusik des 17. und 18. Jahrhunderts, instrumental wie vokal, zu bieten, verdient vollste Anerkennung und wir raten allen Interessenten, sich das Verzeichnis dieser auf etwa 30 Hefte sich belaufenden Sammlung zu verschaffen und die entsprechende Wahl zu treffen. Es liegt Musik verschiedenster Art vor, von Werken für zwei Melodieinstrumente (Flöte und Violine z. B.) bis zu Quartettmusik (auch für Sologesang mit entsprechenden Instrumenten), und zwar handelt es sich bei der Mehrzahl um noch nicht edierte Werke. Telemann ist mit einer ganzen Anzahl Werke vertreten (Duette, Sonaten, kleine Fugen für Orgel oder Klavier, ein Quartett), Namen wie Steffani, J. Albinoni fehlen nicht, vor allem stoßen wir aber auf die je sechs preußischen und württembergischen Klaviersonaten Ph. E. Bachs, ein Geschenk besonderer Art. Es gibt keinen deutschen Instrumentalkomponisten im 18. Jahrhundert, mit dem die klavieristische und musikalische Auseinandersetzung sich weniger leicht vollzieht als mit den Klavierwerken dieses, so ungemein bedeutungsvollen Sohnes von J. S. Bach, sofern uns dieser heute bedeutend näher liegt. Es muß auch wohl einmal ein Pianist kommen, der sich das Studium Phil. Emanuels zum Sonderstudium gemacht hat, was ihm wieder erst dann gelingen wird, wenn er das Clavichord voll und ganz kennt. Ph. E. ist keinesweigs nur Zeitgeist, sondern ein so persönlicher, fast allzupersönlicher Komponist, daß nur ein langes Hineinhören nebst schärfstem Studium aller der damaligen Manieren zu einem wirklichen Ziele führen wird. Noch fast mehr, als es bei Mozart der Fall ist, muß jede Sonate wieder für sich studiert werden, infolge ihrer so stark geprägten Eigenart. Famos, daß R. Steglich, der ausgezeichnete Kenner dieses Bach (vgl. seine Arbeit im Bach-Jahrbuch 1915), die Werke ohne alle Zutaten herausgegeben hat, so daß der selbständige Musiker durch nichts in die Irre geführt wird. Überhaupt ist, außer

Fehlern in den ersten Heften, die Art dieser Herausgabe — mit trefflichen Vorworten — sehr zu loben; wenn auch Benutzer vorausgesetzt werden, die mit alter Musik einigermaßen umzugehen wissen. Wir müssen uns überhaupt von dem Gängelband der bisherigen Herausgeber frei machen, denn viel, allzuviel haben sie gesündigt. Erfreulich, daß auch die vokale Hausmusik in dem „Archiv" zur Geltung kommt. Man stößt da auf ganz unbekannte Rosenmüllers, Lektionen in schlicht-gehaltvollem Deklamationsstil, wie alles Bedeutsame aus dem 17. Jahrhundert, geistig ungemein anregend, weiterhin auf ein wertvolles, kurzes geistliches Konzert, eine Solokantate von J. J. Weiland (1654), sowie auf Stücke von H. Schütz. Wie gesagt, man lasse sich von der Verlagshandlung den textierten Katalog kommen und wähle nach Bedarf. Zudem ist eine Subskription (bis zu 33%) eröffnet. A. H.

FRANZ RÜHLMANN, 10 Jahre Oratorienverein Kiel 1919—1929. Ein Kapitel Kieler Nachkriegs-Musikgeschichte. Gr. 8°, 105 S. Kiel, Kommissionsverlag Walther G. Mühlau, 1929.

Doppelt getroffen, lag Kiels Musikleben nach dem Krieg so gut wie völlig darnieder. Wie es wieder aufgebaut wurde, zu einer Blüte, einer Leistungsfähigkeit gelangte, die jeder bewundern lernte, der während der letzten Jahre Kieler Musikfeste besucht hat, das erzählt vorliegende Schrift in flotter, eindringlicher Darstellung. Und es ereignet sich der seltene Fall, daß diese zehnjährige musikalische Aufbauarbeit zum Kieler Wiederaufbau „sein gerüttelt Maß voll beigetragen hat, ein wesentlicher Faktor der kulturellen Prestigepolitik gewesen ist, mit der sich die Stadt Kiel ihre neue Geltung erobert hat". Die Arbeit galt dabei nicht nur Kiel allein, sondern auch der Provinz. In zehn Jahren 93 Sinfonie- und Sonderkonzerte sowie 106 Volkskonzerte, das war Arbeit, vor allem wenn an die zur Aufführung gebrachten Werke gedacht wird. Der diese erstaunliche Arbeit vollbracht hat — selbstredend mit Hilfe aufopfernder Musikfreunde —, ist bekanntlich Prof. Dr. Fritz Stein. Aus jeder Seite der Schrift klingt denn auch der Dank und die, dabei keineswegs übertriebene, Bewunderung vor der geleisteten Arbeit heraus und wir können nur noch im Besonderen aussprechen, daß, wird einmal die musikalische Aufbauarbeit nach dem Kriege einer Gesamtwürdigung unterzogen, Kiel mit seinem Fritz Stein an einer allerersten Stelle zu stehen kommen wird. Glückauf zum zweiten Jahrzehnt! s.

WILHELM SCHREIBER, Jean Paul und die Musik (Leipziger Dissertation). Gr. 8°, 87 S. Braunschweig, E. Appelhans & Co., 1929.

OTTO MAAG, Die gepanzerte Nachtigall oder Wir wollen dennoch singen. 8°, 261 S. Basel, Verlag der National-Zeitung.

Dieses reizende Buch des Basler Musikkritikers, das indessen nur teilweise mit Musik zu tun hat, empfehlen wir unseren Lesern nicht zum wenigsten seiner humorvoll-satirischen Beiträge willen; denn solche, so sie echt sind, gibt es heute selten genug. Aber auch der Musikfreund geht keineswegs leer aus. Maag führt eine fein gespitzte Feder, es sitzt, was er schreibt.

PAUL GRAENER, Konzert für Violoncello mit Kammerorchester, op. 78. Edition Simrock, Berlin.

Dieses auf den ersten Anhieb wohl etwas spröde erscheinende, aber bei längerem Betrachten recht gewinnende Konzert zeigt in jedem Takte die freie, sichere, sorgsame Hand Graeners. Freilich, so ganz kommt er auch hier nicht über gewisse ihm liebgewordene Typen hinaus, und manche Stelle seiner Altklassizismus mit moderner Diktion unauffällig verbindenden vornehmen Arbeit deutet energisch hinüber zu seiner ihm zweifelsohne näherstehenden Opernkunst. So ist der II. Satz, liedhaft-zart dahinfließend, mit seinem fragenden Schluß ein solcher feinsinniger Opern-Graener. Auch der Schlußsatz bringt manche frische, unbekümmerte Episode fast spielopernhaften Schlages. Harmonisch und kontrapunktisch hält sich das für den Solisten recht dankbare, allerdings auch manche Überraschung bringende Konzert mit einigen besonders im Mittelsatz stärker hervortretenden Ausnahmen in ruhigeren Grenzen und wirkt dadurch sehr sympathisch. Auch der russisch angehauchte, rhythmisch prägnante Schlußteil wird seines Erfolges sicher sein, wenngleich er nicht gerade besonders Neues bietet. Curt Beilschmidt.

CURT THOMAS, Sonate in d-moll für Violoncello und Piano, op. 7. Edition Breitkopf, Leipzig.

Unzweifelhaft eine schöne Talentprobe, aber auch ein Zuviel im Part beider Instrumente, die sich bei diesem fast ununterbrochenen, zunächst noch mehr Freude an der „Arbeit" als Seelentiefe verratenden musikalischen Flusse gegenseitig beeinträchtigen müssen. Thomas zeigt wohl Bestreben, persönlich zu sein, aber vorläufig hindert ihn ein noch nicht völlig geklärtes Stilempfinden an der Entfaltung seiner nicht immer ganz überzeugenden Gedanken. So hat sich da u. a. im Schlußsatze ein lyrisches Thema eingeschlichen, das mit seinem unverkennbaren Posaunentimbre besser weggeblieben wäre. Der kontrapunktisch trefflich begabte, fleißige Komponist möge bedenken, daß dauernde Bewegung noch nicht Beweglichkeit bedeutet, und daß sie noch immer keine innere Be-

wegtheit auszudrücken braucht. Und gerade dieſe haben wir heute mehr denn je nötig!

Curt Beilſchmidt.

HANS GÁL, Sonate für Klavier, op. 28. Edition Simrock, Berlin.

Gál iſt ein äußerſt feinhöriger Muſiker, ein genauer Kenner klavieriſtiſcher Feinarbeit. Da nimmt es nicht wunder, daß ihm in dieſer aparten Sonate Liſzt und Chopin mit ihren lichten Farben, pikanten geiſtreichen Verſchränkungen der Harmonie und ihrer zartgeäderten Figuration zur Seite treten, ohne allerdings ſeiner ausgeſprochenen Eigenart, die ſich hier ſchon reichlich vergrübelt, doch dabei immer intereſſant auswirkt, auch nur ein Quentchen zu nehmen. Großzügig iſt Gál freilich nicht. Ihm gefällt das Spieleriſche über einem Oſtinato, das Scherzen mit imitatoriſchen Zierlichkeiten, das Tändelnde duftiger exotiſcher Maniertheiten, das Kokettieren mit kleinmotiviſchen Bizarrerien beſſer als der Bau großer, lebensſtarker Linien. Dieſe Gefahr iſt für ihn groß, und der tiefere ſeeliſche Gehalt kommt bei ihm daher leicht etwas ins Hintertreffen. Sicherlich aber iſt dieſe Sonate ein durchaus reizvolles Stück echter Klavierkunſt und infolge ihres beſonderen Klangreizes ein dankbares Vortragsſtück.

Curt Beilſchmidt.

MUSIKSCHÄTZE DER VERGANGENHEIT. Vokal- u. Inſtrumentalmuſik des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts. Herausgegeben von Guſtav Lenzewski ſen. und Arthur Egidi. Verlag Chr. Fr. Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde.

Der rührige Verlag legt in dieſen Veröffentlichungen, die zum größten Teile der Redaktion Guſtav Lenzewskis unterſtehen, Sing- und Spielmuſik aus alter Zeit vor, beſtimmt in erſter Linie für Liebhaberkreiſe, collegia musica und Schülerorcheſter. Neben bekannten, zum Teil den Denkmälerpublikationen entnommenen Werken befinden ſich erfreulicherweiſe auch bisher kaum zugängliche, die als Bereicherung der Muſikübung angeſprochen werden können. Unter den mir vorliegenden zwanzig Heften feſſeln insbeſondere vier mit Tänzen des 16. und 17. Jahrhunderts. Der Engländer William Brade, dem das zweite dieſer Hefte gewidmet iſt, dürfte mit dem rhythmiſch lebendigen Schottiſchen Tanz und einer Türkiſchen Intrada bald populär werden; ſein Landsmann Anthony Holborne intereſſiert durch die eigenartige Stimmführung ſeiner Tanzſätze. Weiter legt die Sammlung aus der Zeit des Stilübergangs im achtzehnten Jahrhundert u. a. eine Trioſonate und eine Sonate für Viola und Pianoforte von Karl Stamitz vor. Die erſte, für die Entwicklung des konzertierenden Stils gewiß nicht unintereſſant, iſt doch zu dürftig, um einen Neudruck zu rechtfertigen; die zweite iſt ein bezeichnendes Beiſpiel für die Klavierſonate mit begleitendem Streichinſtrument und bietet den Bratſchiſten dankbare Aufgaben. Ein den Öſterreichiſchen Denkmälern (allerdings mit dynamiſchen Veränderungen) entnommenes Divertimento von Joſef Starzer zeigt offenbar den Übergang vom Geklingel der neapolitaniſchen Opernsinfonia zur Durchführungsarbeit. Das Larghetto zeigt Starzer als Meiſter der geſangvollen Schreibweiſe; nach Burneys Bericht beruhte ja die Stärke ſeines Spiels auch auf dem innigen Vortrag der Adagios. Sinngemäß wäre das Werk übrigens mit Streichquartett ohne Kontrabaß zu beſetzen, nicht mit Streichorcheſter. Drei Sinfonien Friedrich des Großen, beſonders markant in den erſten Sätzen, weiſen die Verbindung von empfindſamem Stile mit energiſcher Rhythmik auf; italieniſche, franzöſiſche und preußiſche Stilmomente ſtoßen hier zuſammen. Eine den Bayriſchen Denkmälern entnommene Trioſonate Abacos feſſelt durch edles Pathos der Melodik. Mit Recht iſt eine Kammerſonate von Joh. Roſenmüller nach dem 18. Band der Deutſchen Denkmäler durch eine praktiſche Ausgabe weiten Kreiſen zugänglich gemacht worden. Eine ungeheuere Lebenskraft ſteckt in dieſem wohl wertvollſten Stück der Sammlung; eigenartig wirken die ſchwebenden Sextakkorde als Spezialität Roſenmüllers. Eine Suite von Georg Muffat mutet neben dieſem Glanzſtück faſt trocken an. Die Don Quichotte-Suite von Telemann hat ihren Höhepunkt in den amouröſen Seufzern nach der Prinzeſſin Aline; die übrigen Sätze ſind brave, teilweiſe auch etwas banale Handwerksmuſik. Zwei Klavier- (Cembalo-) Konzerte von Haydn und vom Abbé Vogler werden ihrer liebenswürdigen Tonſprache und ihrer techniſchen Anſpruchsloſigkeit wegen viele Freunde finden. Der Herausgeber hätte hier die an manchen Stellen notwendige Ergänzung der Füllſtimmen im Klavierpart andeuten können. Zwei Violenfantaſien von Orlando Gibbons ſind auch in der vorgelegten Faſſung für zwei Violinen und Violoncello (aber doch ohne Kontrabaß!) in der Hausmuſik zu verwerten. Ohne Belang ſind vier Regimentsmärſche der Prinzeſſin Amalie, die in der Streicherübertragung wirkungslos ſein dürften. Überflüſſig iſt endlich die Bearbeitung zweier Klavier- (Orgel-) Stücke von Zachow.

Ausſtattung und Bearbeitungstechnik der Ausgaben ſind zu loben. Sinngemäße Phraſierung, maßvoll angebrachte dynamiſche Zeichen und Bogenbezeichnungen geben der Sammlung beſonderen Wert. Erfreulicherweiſe iſt ein Zuviel an Angaben

vermieden worden. Der Generalbaß ist fast immer stilgemäß ausgesetzt worden; merkwürdigerweise fehlt in der Suite Muffats die Continuostimme. Violenpartien hat der Herausgeber zum Teil für Violine umgeschrieben, um bei dem chronischen Mangel an Bratschisten die Ausführung zu ermöglichen. Die Vorreden sind vernünftig abgefaßt, wenn auch in den historischen Angaben nicht immer ganz genau. Empfehlenswert wäre es vielleicht gewesen, statt allgemeiner Angaben etwas genauer auf Stil und Spieltechnik der Werke einzugehen. Dr. Frotscher.

THEODOR BLUMER, op. 61 Sonate für Flöte und Klavier. Verlag Wilh. Zimmermann, Leipzig.

In dem anmutigen Kranz seiner klangfrohen Flötenkompositionen bildet diese Sonate des Dresdener Tondichters ein besonders schönes Schmuckstück. Wie aus einem Guß geformt ist gleich der erste leidenschaftdurchglühte Satz, der mit einer wundervollen Gesangsmelodie in der Flöte anhebt, zu der das kraftvolle, weich durchgeführte zweite Thema in außerordentlich wirkungsvollem Gegensatz steht. Dagegen verblaßt allerdings etwas das grüblerische kurze Lento, das nach einer pathetischen Kadenz der Flöte zu einem ungemein liebenswürdigen Allegretto grazioso überleitet. Das schmissige, kecke Finale, unterbrochen von einem anmutigen Moderato con anima, bringt einen famosen Abschluß des schönen Werkes, das ich zu den bedeutendsten Flötenkompositionen der Neuzeit zählen möchte. Paul Mittmann.

JOSEPH LAUBER, Fantasie für Flöte und Klavier. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Die aus fünf ineinandergreifenden Sätzen bestehende Fantasie des Schweizer Komponisten erfreut durch wirkungsvolle erfindungsreiche Musik und bietet beiden Spielern dankbare und anregende Aufgaben. Mit dem Schlagwort „Liszt in modernem Gewande" läßt sich ihre Eigenart wohl am besten kennzeichnen. Paul Mittmann.

Kreuz und Quer.

Julius Klengel 70 Jahre.

Von Prof. Julius Klengel, der am 24. September in voller Rüstigkeit 70 Jahre alt wurde, haben wir bereits im letzten Heft ein Bild gebracht. Eigentlich brauchte über diesen großen Meister des Violoncellos gar nicht viel gesagt zu werden, denn was er war und in fast ungeminderter Frische immer noch ist, das steht breitesten Musikkreisen lebendig vor Augen. Allerdings, selbst im neuen Riemann wird auf eine Seite von Klengels Tätigkeit kaum hingewiesen, Klengels heute fast einzigartige Lehrtätigkeit auf seinem Gebiet. Mit Recht ist er, eine Hauptstütze des Leipziger Konservatoriums, der europäische „Cellistenmacher" genannt worden, seine fast über alle Weltteile zerstreuten Schüler an ersten Orchestern sind zahllos, eine ganze Reihe heute erster Cellisten zählt zu seinen begeisterten Schülern. Gleich das erste Auftreten Klengels im Gewandhaus im Jahr 1880 war ein phänomenaler Erfolg, dem auch sofort die Verpflichtung als Solocellist des Gewandhausorchesters folgte. Und so steht Klengel seit bald fünfzig Jahren im Leipziger Musikleben und zwar noch heute, nach Aufgabe seiner Orchesterstellung und des Postens als Cellist des Gewandhausquartetts, als Lehrer am Landeskonservatorium. Als Techniker nahm Klengel einst wohl die allererste Stellung ein, es gibt technisch geradezu unglaubliche Werke von ihm. Was aber tiefer wiegt, ist Klengels außerordentliche Musikalität, die er in seltenster Weise in sein Spiel zu übersetzen vermag; welche Artikulation bei ihm! Den fruchtbaren Komponisten, hauptsächlich für sein Instrument, wird jedermann schätzen, der die bedeutsamen Werke von Klengel kennt. Erinnert sei bei dieser Gelegenheit immerhin an seinen Hymnus für 12 Celli, ein Klangwunder ganz einziger Art. Hinter diesem außerordentlichen Künstler steht nun aber auch ein ganz prächtiger Mensch voll warmer Menschenliebe, die er Musikern und Schülern gegenüber oft genug kraftvollst betätigte. Möge dem Künstler, der allerlei Schicksalsschläge zu erleiden hatte, seinen echten Humor aber nicht verlor, noch ein recht sonniges Alter beschieden sein.

Eine Bach-Schändung.

Als wertvollsten Schatz besitzt die staatliche Musikinstrumentensammlung in Berlin das einzige, noch vorhandene Clavicembalo Johann Sebastian Bachs. Noch nie ist dieses Instrument,

ein Heiligtum für jeden und nicht nur deutschen Musiker, öffentlich gespielt worden; zumal hiefür auch keine künstlerische Notwendigkeit vorliegt. Gibt es doch wohlerhaltene Cembali aus dieser und auch viel früherer Zeit in genügender Anzahl. Welcher, selbst größte Klavierspieler, hielte sich auch für würdig, auf Bachs Klavier öffentlich zu spielen! Die Italiener bewahren Paganinis Violine unter Glas auf, sie ist jedermann unzugänglich, und dabei handelt es sich um eine Violine, die ihren unmittelbaren großen Wert für die Praxis hat.

Und nun ist das Bachsche Instrument öffentlich gespielt worden am 1. September dieses Jahres. Und bei welcher Gelegenheit, etwa bei einer ernsthaften? Nein, bei einer künstlerisch völlig mißglückten musikalischen Völkerbundsspielerei technischer Art, derart nämlich, daß der Rundfunkspieler des Bachschen Instruments in Berlin, die weiteren Mitwirkenden in Paris, London, Mailand, Genf und Wien saßen. Es klang einfach greulich und wer Witze über den Völkerbund machen, d. h. etwa sagen wollte, so unharmonisch wie's hier klang, so siehts heute auch noch im Völkerbund aus, der fand hiefür reichlichen Anlaß. So bös war denn auch das klangliche Ergebnis, daß z. B. der Leipziger Sender nach dem zweiten Stück der Ohrenmarter ein Ende bereitete.

Und nun wird, wer von dieser mißlungenen musikalischen Völkerbunds-Zusammenkunft nichts gehört hat, sicherlich fragen, was denn auf dem öffentlich profanierten und für eine mißglückte technische Spielerei benützten Bachschen Klavier gespielt wurde! Nun, wirklich etwas von Bach, und zwar sein berühmtestes und unbegreiflichstes Präludium, das erste des Wohltemperierten Klaviers. Dieses unsagbare Akkordspiel erklang aber nicht als solches, sondern — und nun höre und staune man — als Akkordbegleitung zu — Gounods Meditation, jenem süßlichen Allerweltsstück, das von allen ernsten Musikern nie anders als eine Entwürdigung Bachs angesehen worden ist. Jawohl, diese musikalische Völkerbundstagung war sicherlich sinnbildlich. Denn wie diese Melodie die ganze Aufmerksamkeit an sich reißt, sie aufdringlich über die Bachschen Präludiumsharmonien triumphiert und sie sich tributpflichtig macht, so — — nun, wir brauchen das Weitere nicht auszusprechen.

Kann Deutschland in einem Völkerbundskonzert eine unwürdigere Rolle spielen als es hier geschehen ist, Deutschland mit seinem Bach, der zu dieser seiner künstlerischen wie nationalen Entwürdigung auch noch sein von ihm gespieltes Instrument hergeben mußte?

Wer war es nun, so wird der Unwissende empört fragen, der sich zu dieser Bach-Schändung als Spieler hergab? War's ein Rundfunkpianist ohne Namen, ein Angestellter, der sich sein Geld verdiente, so oder so? Nein, es war derjenige Mann, dem die Obhut über das staatliche Instrumentenmuseum anvertraut ist, der einzige zugleich, der, wohl über den Kopf der Regierung hinweg, — wenn im preußischen Kultusministerium auch das Verschiedenste möglich ist — die Macht besaß und es deshalb wagen konnte, ohne weiteres Staatseigentum zu öffentlichen Zwekken zu gebrauchen, d. h. hier in offenkundigster Weise zu mißbrauchen, nämlich Prof. Dr. Curt Sachs. Es scheint ja diesem Mann offenbares Vergnügen zu bereiten, auf der deutschen Musikkultur herumzutrampeln und nicht nur die Gefühle deutscher Musiker zu verletzen, sondern auch ihre Existenz zu untergraben. Schrieb er doch vor nicht langer Zeit in der „Vossischen" einen derart höhnischen Spottartikel auf den häuslichen Musikunterricht nebst einem Preisgesang auf das Grammophon usw., daß gemutmaßt hätte werden dürfen, der Auffatz sei von einer Grammophonfabrik bestellt worden.

Also, dieses Heiligtum ist entweiht, und zwar gründlich. Entweiht wiederum von einem preußischen Staatsbeamten, das Wiederum sich beziehend auf die Verballhornung von Meisterwerken wie Fidelio, Holländer in der Staatsoper. Gibts denn da wirklich keinen Schutz mehr, Schutz gegen staatliche Entweihungen unserer Kulturgüter?

Musik der Sprache.

Das Wort des Dichters und des Schriftstellers ist nicht vom schnellen Augenblick hergeweht, sondern er steigt langsam auf und ist die gedankliche und rhythmische Folge der Worte und

Sätze, die ihm vorangehen. Es ist nicht aus äußerem Grunde, sondern aus künstlerischem Zwange geboren und bestimmt, durch Länge oder durch Kürze, durch Ton oder durch Farbe, durch Zusammenfassung oder durch Auflösung die bis zu seinem Einsetzen gesammelte Dynamik hinzuhalten, zu verstärken oder abgleiten zu lassen. Und jedes einzelne Wort und jeder einzelne Satz ist von dieser Art und von diesem Willen erfüllt, ein Auf- und Ab-Gesang dessen, was vorher stand und nachher kommen soll. Aber es ist nicht nur ein musikalischer Wille, ein Wille der Tongebung, sondern auch ein malerischer und ein architektonischer Wille. Sodaß der dunkle oder der helle Gehalt und Klang des einzelnen Wortes wie des ganzen Satzes wohl abgefühlt und abgestimmt ist und ebenso, daß der Bau statisch und dynamisch abgewogen und sinnvoll errichtet dasteht. Das Wort des Dichters und des Schriftstellers ist wohl innere Eingebung, aber kein Zufall, nicht Willkür der Empfindung oder der Sprache, sondern innerer Plan und rhythmisches Gesetz. Und so wiederum soll es gelesen, nachgehorcht und nachgedacht werden, Wort für Wort und Satz um Satz, nicht nur, damit der Schöpfer in seinem ganzen Willen erkannt wird, sondern damit die Sprache in ihrer ganzen, kaum faßbaren Weite aufsteht, als architektonisches Gefüge, als farbliche Fülle, als festgebundener Geist und als klangdurchströmter Ton. Und damit die Sprache die Ehre bekommt, die ihr als dem köstlichsten Gefäß, das wir besitzen, gegeben werden muß, als dem Becken, das alles sammelt und alles wieder aus seiner Schale gleiten läßt: die Kraft und die Schwäche, das Aufsteigen und das Absinken, jede Höhe und jede Tiefe, wie nur ein Becken es noch vermag: das Menschenherz selber!

Arthur Hertz, München.

Bilanz des Opernjahres.

Die verflossene Opernspielzeit erwies sich für das kundige Auge derart symptomatisch, daß keine allzu hohe Sehergabe dazu gehören dürfte, um aus den vorhandenen Anzeichen geeignete Rückschlüsse auf die Entwicklungsmöglichkeiten der musikdramatischen Gattung abzuleiten. Es blieb indessen dem Dresdener Oberregisseur Dr. Otto Erhardt vorbehalten, in einem längeren, grundsätzliche Bedeutung gewinnenden Aufsatz einer Berliner Tageszeitung eine Zusammenstellung der einzelnen, kulturell bedeutungsvollen Krisenmerkmale als Grundlage für den weiteren Ausblick auf dem Gebiet der Oper der Öffentlichkeit zu unterbreiten. Er weist darauf hin, daß es in der vergangenen Opernspielzeit 60 uraufgeführte Opern gab, von denen nur ein verschwindend geringer Prozentsatz nachhaltigen Erfolg errang. „Das große Publikum, d. h. die Mehrzahl der bürgerlich eingestellten Abonnenten, sowie der überwiegende Teil der werktätigen Bevölkerung, hängt mit Herz und Gemüt durchaus an der alten Oper nach Form und Inhalt, verlangt durchaus nach Wagner, der im Begriff ist wieder „modern" zu werden. (War Wagner wirklich jemals „unmodern"? D. Schriftltg.) Nur eine kleine Gruppe vornehmlich Intellektueller propagiert die moderne Oper ..." Da bedeutende Uraufführungen immer seltener werden, empfiehlt der Verfasser, den Schwerpunkt in Zukunft auf die örtliche „Erstaufführung" zu legen unter Berücksichtigung der zahlreichen Werke, die trotz ihres inhaltlichen Wertes erst an wenigen Bühnen erklungen sind. Im Zusammenhang hiermit fordert O. Erhardt die Erneuerung der klassischen Opernliteratur durch Neuinszenierungen, diktiert von dem durchaus richtigen Grundsatz, aus dem zeitgebundenen Werkstil den zeitgemäßen Aufführungsstil zu gewinnen. Beschaffenheit der Produktion und wirtschaftliche Bedrängnis sind die beiden als krisenhaft empfundenen Merkmale der Gegenwart. Als eine geeignete Lösung erscheint ihm die zeitweilige Verminderung der Vorstellungszahl zugunsten der Qualität.

Zusammenfassend gibt der Verfasser folgende Anregungen zur Lösung des Opernproblems: Die großen Opernbühnen haben ein „Studio" nichtöffentlichen Charakters einzurichten, um den Nachwuchs auszubilden und die künstlerische Wirkung neuzeitlicher Werke zu erproben.

Die großen Operntheater tauschen in Zukunft besondere Darbietungen in Form von Wechselgastspielen untereinander aus. Die mittleren Bühnen beschränken ihre Spielzeit auf neun Mo-

nate und geben während der Spielpauſe $1^{1}/_{2}$—2 Monate Gaſtvorſtellungen in denjenigen Städten ihres Bezirkes, die ſonſt vom direkten Operngenuß ausgeſchloſſen ſind. (Wanderbühne.)

Den kleinen Operntheatern obliegt die Pflege der Spieloper und des Singſpiels anſtelle der „Großen Oper". Ihnen bleibt die Pflicht, durch Heranziehung des Schauſpielers zur Operndarſtellung den Typus des „Singſchauſpielers" wieder aufleben zu laſſen.

In jeder Stadt iſt eine Vereinigung von Opernfreunden ins Leben zu rufen zur Erzielung einer feſten Beſucherorganiſation. Zur Frage der inneren Umgeſtaltung der Opernbühne iſt das Wichtigſte die Schaffung eines wirklichen Enſembles — ſachgemäße Heranziehung des Nachwuchſes, Erziehung der künſtleriſchen Perſönlichkeit.

Man muß geſtehen, daß O. Ehrhardt als kundiger Theaterfachmann eine lückenloſe Darſtellung der beſtehenden Schwächen innerhalb des Opernbetriebes gegeben hat und keine Möglichkeit unberückſichtigt ließ, die zu einer Überwindung des augenblicklichen Kriſencharakters führen könnte. Wieweit ſeine beachtenswerten Ausführungen in Theaterkreiſen tatſächliche Geltung gewinnen, wird die Zukunft lehren.

Das Publikum will Klaſſiker!

Gegenüber dem nun durch Jahre hindurch hallenden Geſchrei einer gewiſſen Linkspreſſe, nach dem man annehmen ſollte, daß faſt ausſchließlich nur mehr die Modernſten der Modernen ſeitens unſeres Publikums auf den Bühnen gewünſcht würden, iſt es erfreulich ein Dokument wie die ſoeben erſchienene Einladung des Stadttheaters und des ſtädtiſchen Orcheſters Bielefeld für die Spielzeit 1929/30 zu leſen. Es lautet darin: „Wenn wir in der kommenden Spielzeit mehr als bisher dem Gegenwartsſchaffen unſere Arbeit widmen wollen, ſo kann dies nur fruchtbar ſein, wenn auch unſer Publikum ſeinen ſtark ablehnenden Standpunkt der neuzeitlichen Literatur gegenüber ändert. Dieſe Ablehnung drückt ſich nach unſeren Erfahrungen unverkennbar in den Kaſſenrapporten aus. Neuere Werke der Schauſpielliteratur und des Opernſchaffens weiſen gegenüber beliebten Repertoireſtücken einen geradezu erſchreckenden Rückgang in den Einnahmen auf. Der gleiche Ausfall tritt bei den Symphoniekonzerten in Erſcheinung. Klaſſiſche Programme finden allſeitiges Intereſſe, während der Beſuch erheblich zurückgeht, ſobald die Vortragsfolge ſich aus modernen Werken zuſammenſetzt."

Unſer letztes Heft

werden ſicher die allermeiſten Leſer zu einem Teil — wir hoffen es wenigſtens — mit großem Befremden geleſen haben und zwar die beiden Aufſätze von Dr. Karl Laux, vor allem den Bericht über das Baden-Badener Muſikfeſt. Denn daß ausgerechnet unſere Zeitſchrift dieſem faſt allgemein als eine Kataſtrophe bewerteten Muſikfeſt im Ganzen nicht ungünſtig gegenüberſtand, hat berechtigſtes Kopfſchütteln erregt und iſt auch nach der Seite hin ausgelegt worden, als ob unſere Zeitſchrift wirklich einen anderen Kurs einſchlage. Nun, wir können nur in aller Kürze ſagen, daß ein Verſehen vorlag, entſtanden dadurch, daß der Hauptſchriftleiter, ſich in den Ferien befindend, poſtaliſch nicht zu erreichen war und ihm die beiden Aufſätze erſt in die Hände kamen, als es zu ſpät war. Die ſchöne Sommerzeit hat, wie erſichtlich, ebenfalls ihre Tücken. Die Leſer mögen aber beruhigt ſein, die Zeitſchrift zieht, wie bis dahin, ihre ſichere Straße weiter, was gleich im nächſten Heft ein Aufſatz über heutige Fragen wiederum zeigen wird. So mögen es unſere Leſer ebenfalls mit der Sommerhitze entſchuldigen, wenn unſer prächtiger Joſef Haas mit einer weltgeſchichtlichen Erſcheinung in der Muſikgeſchichte, mit Joſeph Haydn, verglichen wurde.

Muſikaliſcher Kulturſpiegel.

Äſthetiſche Grenzen des techniſchen Muſikproblems.

Es liegt im Weſen unſerer Zeit begründet, wenn die Diktatur der techniſchen Muſik keine Mittel und Wege ſcheut, um ſich des individuellen Muſiklebens zu bemächtigen und ihrer Über-

legenheit in machthaberischer Form Geltung zu verschaffen. Uns erwächst hieraus die Pflicht, in kulturkritischem Verantwortungsbewußtsein sorgsam allen Merkmalen fortschreitender Mechanisierung unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden und gegen allzu offensichtliche ästhetische Verstöße Einspruch zu erheben.

Noch hat der Tonfilm nicht die Kinderschuhe ausgetreten — da wird in der Londoner Presse die Geburt des Reklame-Tonfilms verkündet, der aus einem Geschwader von fünf Flugzeugen aus „himmlischen" Höhen herab ganz London mit Musik überfluten wird. Ernster zu nehmen als diese unkünstlerische Lächerlichkeit ist jedoch die Vertonfilmung unserer musikalischen Meister. Gilbert komponiert zur Zeit einen Offenbach-Tonfilm. Barszenen mit der verjazzten Barcarole. Offenbachs Tod unter Barcarolemusik. Und so weiter. Schlimmer ist jedoch das bevorstehende Tonfilm-Attentat auf Beethoven. Wir werden Beethoven von der Wiege bis zum Grabe in einem Tonfilm nicht nur sehen, sondern auch sprechen hören. Bei der Auswahl des Beethovendarstellers war nicht die darstellerische und rezitatorische Eignung maßgebend, sondern die pianistische Fähigkeit. Denn der Schauspieler muß ja im Tonfilm ein „echter" Beethovenspieler sein, den man in dem russischen (!) Pianisten Mark Hambourg zu finden glaubte. Es ist nicht auszudenken, was für künstlerische Fälschungen der Tradition, was für Verstöße gegen jede Pietät, was für Geschmacklosigkeiten und Widerwärtigkeiten aus diesem neuen Aufgabenkreis des Tonfilms erwachsen können. Derartige Versuche durften keinesfalls als ein geeignetes Mittel zu gelten haben, um große Meister der Vergangenheit dem Volke näherzubringen.

Eine andere Verletzung der ästhetischen Grenzen durch die technische Musik: Die Kurzoper im Grammophon. Der „Bayrische Kurier" zitiert folgenden Bericht einer guten deutschen Familienzeitschrift: „Die X-Y-Grammophongesellschaft hat eine bahnbrechende Neuerung geschaffen: Die schönsten Opern der großen Meister werden für die Heimbühne als Kurzopern herausgebracht, d. h. die ganzen Musikwerke sinngemäß gekürzt, aber inhaltlich und chronologisch in ihren wertvollsten Teilen auf durchschnittlich vier doppelseitigen Musikplatten ... Wer diese berühmten Opern (gemeint sind „Freischütz" und „Lohengrin") auf namhaften Bühnen gehört hat, wird überrascht sein, wie sehr sie durch die hier vorgenommene musikalische und textliche Konzentration gewonnen haben (!!). Es ist ja allbekannt, daß die meisten großen Opern für unser heutiges Gefühl zu lang und zu ermüdend sind (!!). In diesen Kurzopern ist der richtige Mittelweg gefunden." Mit Recht schreibt die obengenannte Zeitung: „Etwas mehr Ehrfurcht täte uns not vor den großen Meistern des musikalischen Schaffens, etwas mehr Bescheidenheit, die uns leise aufhorchen läßt, wenn die Großen reden ...." Eine derartige Versündigung am Geiste unserer Schöpfer, denen die heutige Generation nicht im entferntesten das Wasser zu reichen vermag, verdient als Kulturschande gebrandmarkt zu werden.

Kürzlich durchlief die deutsche Presse eine Notiz, daß die nächstjährigen Wagnerfestspiele in Bayreuth durch Rundfunk Verbreitung finden sollten. Da dieser auch von uns gebrachten Meldung, die allerseits Kopfschütteln erregte, nicht widersprochen wurde, so werden wir voraussichtlich in der Tat das Vergnügen haben, Bayreuth am Lautsprecher zu „erleben", ein Bühnenweihefestspiel in einem ganz und garnicht weihefestlichen Rahmen zu „genießen", den Gralsklängen am Abendbrottisch zu lauschen. Wie weit sich ein derartiges Unterfangen mit Wagners künstlerischen Plänen des Gesamtkunstwerkes vereinbaren läßt, bleibt dem Urteil der Öffentlichkeit überlassen. F. St.

Künstlerhonorare ein soziales Unrecht.

Die wirtschaftliche Lage unserer Opernbühnen kann schwerlich einer Gesundung entgegensehen, solange nach wie vor der Etat durch ungeheure Honorarforderungen überlastet wird, die in keiner Weise durch die Einnahmen gedeckt werden können. Zu diesem immer wieder erörterten Thema liegen neue Zahlen vor. Für sein Gastspiel an der Wiener Oper wurde dem Tenor Benjamino Gigli ein Honorar von 3000 Dollar gezahlt. In diesem einen Falle wurden die Aus-

gaben tatſächlich gedeckt. Dieſe beſagte Summe erſchien jedoch dem zwölfjährigen Geiger Menuhin ebenfalls verlockend genug, um an ſie die Bedingung ſeines Wiener Auftretens ohne irgendwelches eigenes Riſiko zu knüpfen. Das Große Schauſpielhaus in Berlin hat für die Aufführung der Charell-Inſzenierung der „Drei Musketiere“ die Sängerin Götha Ljundberg verpflichtet, die an der Staatsoper eine Jahresgage von 24 000 Mk. bezog. Die jugendlich-dramatiſche Künſtlerin erhält — zuverläſſigen Blättermeldungen zufolge — für eine fünfmonatliche Tätigkeit bei Charell nicht weniger als 75 000 Mark. — Es ſteht außer Frage, daß derartige Summen ein ſchweres ſoziales Unrecht bedeuten. Wieviele begabte Schauſpieler ſind jetzt erwerbslos! Mit der Gage dieſer Operettenſängerin hätten 30 Künſtlerfamilien ein bequemes Auskommen! Wo bleibt da die Kommiſſion für Gagenkonvention?

Kunſt und Tendenz!

Daß unſere modernen Kritiker deshalb, weil ſie keinen Grund unter den Füßen, ſomit auch keine hieb- und ſtichfeſte Äſthetik hinter ſich haben, ſelbſt in Grundfragen künſtleriſcher Anſchauung von der Mode abhängiger ſind wie Modeweiber, muß gelegentlich immer wieder einmal „notiert“ werden. Mit welchen Waffen des Hohns ſind ſie, die Kritiker nämlich, ſelbſt gegen „Tendenzwerke“ höchſter Ordnung, zu denen bekanntlich manche Schillerſchen gehören, aufgetreten. Wage einer ein patriotiſchesStück zu ſchreiben, er hat die ganze Meute moderner Kritiker hinter ſich. Bekanntlich werden nun aber heute von „ihrer“ Seite aus die allergröbſten Tendenzwerke geſchrieben, Stücke, die mit Kunſt überhaupt nichts, mit der behandelten Frage aber lediglich im Sinne einer Parteizeitung zu tun haben, Stücke alſo, die die Formen der Kunſt in kunſtfeindlichſtem Sinne mißbrauchen — man denke an Stücke wie Revolte im Erziehungshaus, Cyankali § 218, weiter ſolche gegen die Todesſtrafe u. ſ. w. — und nun, wie wiſſen es dieſe Kritiker auf einmal anders, wie kehren ſie das Mäntelchen um, ſchreiend verkündend: Keine Kunſt ohne Tendenz! Wie könnte er überhaupt ſolche denken. Einer dieſer Kritiker — Name Nebenſache — hat ſogar den beneidenswerten Mut, nicht nur das Mäntelchen, ſondern auch den Spieß umzukehren und gegen den 'tendenzloſen „Kunſtſpießer“ mit der Bemerkung zu wenden: Mach doch deine blöden Augen auf! Iſt denn etwa Goethes Fauſt nicht ebenfalls ein ausgeſprochenes Tendenzwerk? — Fauſt in einem Atemzug mit einem amerikaniſchen, ja amerikaniſchen Antikriegsſchmarren —! Das nennt man doch noch Kunſtpolitik!

Buntes Allerlei.

Im Lübecker Stadttheater fand eine Reihe von Serienaufführungen der „Dreigroſchen - Oper“ ſtatt mit dem für das Schauſpiel engagierten Perſonal. Nach Beendigung der Aufführung ſtellten ſich die Schauſpieler auf den Standpunkt, ſie ſeien laut Vertrag nicht verpflichtet in einer Oper mitzuwirken und verlangten Extra-Honorar. Die Direktion verweigerte dies. Darauf erfolgte Klage. Das Bühnenſchiedsgericht in Hamburg entſchied, daß die „Dreigroſchen-Oper“ keine Oper, ſondern ein Schauſpiel mit rhythmiſch geſprochenen Geſangseinlagen ſei und wies die Klage koſtenpflichtig ab. Es wird ſo viel auf Grund der Opernerzeugniſſe unſerer „Jüngſten“ vom Verfall der Oper geſchrieben. Das geſunde Urteil eines deutſchen Richters ſcheint auch da berufen geweſen zu ſein, endlich Ordnung zu ſchaffen. Räumen wir die Saiſon-, Revue- und Operetten-Opern weg und ſchaffen wir Sauberkeit in unſeren Kunſttempeln! Das — wenn auch nur wenige — Gute wird dann Licht und Luft zum Gedeihen haben und wir werden wieder Freude an unſerer Oper erleben.

In einem Geſpräch zwiſchen Kurt Weill und einem Mitarbeiter des „Film-Kuriers“ erklärte der Komponiſt der Rundfunkkantate „Lindberghflug“, die in gemeinſamer Arbeit mit Paul Hindemith entſtanden war: „Wir haben beide dieſe Baden-Badener Faſſung nur als intereſſantes, einmaliges, für einen beſtimmten Zweck geſchaffenes Experiment betrachtet. Wir ſind uns wohl bewußt geweſen, daß bei unſeren verſchiedenen Naturen keine künſtleriſche Einigkeit zuſtande kommen könnte. Das Werk hat in der Tat eine große Divergenz aufgewieſen, die gerade — und das war der Zweck — intereſſant zu beobachten geweſen iſt.“

— Und dieſe künſtleriſche Bankerotterklärung wurde in der Preſſe vorwiegend ernſter genommen als der Herſteller ſelbſt ſeinem Machwerk zubilligen konnte? „Tant de bruit pour . . .“

Michael Bohnen, der in der Operette „Marietta“ von Oskar Straus die Hauptrolle übernahm, benutzt die Gelegenheit, um dem „verhaßten“ Richard Wagner einen gehörigen Denkzettel zu geben. Bohnen, der 160mal als Hans Sachs gefeiert wurde, erklärt in einem Interview: „Einmal kommt der Tag, da man alles einſieht, da man entdeckt, wie lächerlich Wagners Welt iſt, wie lächerlich es iſt, ſich allabendlich Sauerkraut ans Kinn zu hängen, eine Locke übers Auge, einen blauen Mantel um die Schulter — und etwas darzuſtellen, was der Sklavenhalter aller Sänger und Muſikgenießer, Richard Wagner, ſeiner Nachwelt unbedingt aufzwingen wollte.“ Im Verlauf des Geſprächs verſteigt ſich Bohnen ſoweit, Oskar Straus über Wagner zu ſtellen. „Jetzt, dieſe Marietta: Ich ſehe doch den Komponiſten, ich kenne ihn, ich weiß, er will doch um Gottes willen den Deutſchen kein Nationalwerk ſchenken!“ Soweit der „große“ Wagner-Sänger Michael Bohnen. Es iſt ſicher ſehr zeitgemäß, nicht nur auf künſtleriſchem Boden, Herrſcher zu entthronen und ſie in unanſtändiger Weiſe mit Schmutz zu bewerfen. . . Man wird aber nicht umhin können, ſich derartige Äußerungen zur Vervollſtändigung des Charakterbildes gewiſſer Künſtlerperſönlichkeiten einzuprägen. . . .

Intereſſante Zahlen finden ſich in einer ſoeben veröffentlichten Opernſtatiſtik, die Prof. Dr. Wilhelm Altmann in den Programmblättern der Berliner Städt. Oper bekannt gibt. In der vergangenen Saiſon erreicht Wagner mit 1630 Darſtellungen an deutſchen Bühnen die höchſte Aufführungsziffer. Gegenüber dem Vorjahre iſt das Intereſſe an Wagner geſtiegen, während Puccini und Rich. Strauß zurückgegangen ſind. Ein Beweis dafür, wie töricht jenes Märchen von dem Rückgang der Wagner-Opern iſt, von denen die heutige Jugend angeblich nichts wiſſen will! Diejenigen, die ſolche Entſtellungen verbreiten, dürften offenbar ein ſehr perſönliches Intereſſe daran haben, Wagner die Vorrangſtellung im Bühnenleben neiderfüllt ſtreitig zu machen!! — Im Vergleich zur vorigen Spielzeit 1927/28 iſt in der Saiſon 1928/29 die Aufführungszahl der Oper „Jonny ſpielt auf“ von 418 Aufführungen auf 24 gefallen!! Woraus man erſieht, daß eine Senſation nicht verdient, als Augenblicksreiz künſtleriſch überhaupt ernſt genommen zu werden. Aus der Statiſtik geht ferner hervor, daß die „Händel-Renaiſſance“ ſtark abgenommen hat, und daß ebenfalls das Intereſſe für Verdi ſichtlich nachläßt in bezug auf die angekündigte „Verdi-Renaiſſance“.

Sind die Berliner Opernhäuſer noch deutſch?

Die Berliner Opernhäuſer ſcheinen gelegentlich der Unterzeichnung des Young-Planes mit an die Entente übergegangen zu ſein, wie aus einer triumphierenden Meldung des „Melos“ zu ſchließen iſt. Das „Melos“ meldet in ſeinem Heft 8/9 aus dem Programmentwurf der Berliner Opernhäuſer der kommenden Saiſon: „Milhaud dominiert! Unter den Linden gibt es ein Ballett und die neue Oper „Chriſtophe Colombe“, bei Klemperer den „Pauvre matelot“, die „Heure espagnole“ von Ravel und „Angélique“ von Ibert. Zwei traditionelle Italiener ferner Unter den Linden: „Il Re“ von Giordano und „Préziose ridicole“ von Latuada.“

Wird der Walzer wiederkommen?

Die allgemeine Yazzmüdigkeit nimmt bereits derart bezeichnende Formen an, daß in einſchlägigen Kreiſen ernſthaft nach einem Erſatz Ausſchau gehalten wird. Ein durch Abſtammung und langjährige Erfahrung in zwei Erdteilen dazu Berechtigter, der Wiener Muſiker Symons Worm, iſt es, der ſich zum Propheten der Wiederkehr des ſo lange verfemten Walzers macht und dieſe Meinung in einem Londoner Blatt vertritt. Ja, was in den letzten Jahren ſchon hie und da als unbeſtimmte Zukunftshoffnung aufgetaucht iſt, das kündet er jetzt auf das beſtimmteſte als in zwei Jahren erfüllt an. Denn er, der zwölf Jahre vor dem Kriege in England, der vierzehn Jahre in Amerika gelebt hat, der von ſich rühmen kann, daß es in den letzten

25 Jahren kaum einen Schlager des Tanzsaales gegeben hat, den er nicht eingeführt und dirigiert hat, hat den großen Umschwung, der sich in dem Geschmack des tanzlustigen Publikums langsam vorbereitet, erkannt und weiß, seine Wetterzeichen zu deuten. Viele angesehene New Yorker Gastgeberinnen haben bereits das Saxophon aus ihrem Salon verbannt. „Bitte, spielen Sie uns einen Walzer;" diese Bitte wurde immer häufiger an den Kapellmeister gerichtet. Schon ist die gute alte Polka wieder aufgelebt und auch der Lancier wird nicht mehr als ein bloßer „Sixpenny-Tanz" angesehen. Es gilt für die Musikkapellen, sich auf diese neue Geschmacksrichtung des Publikums einzustellen, die sicher schon in der nächsten Saison in noch stärkerem Maße zum Ausdruck kommen wird. „Ich kann", so führt Worm aus, „diesem Wiederaufleben alter Musik und alter Tänze nur mit gemischten Gefühlen entgegensehen. Keine Wiederbelebung kann von langer Dauer sein, wenn sie nicht zugleich von neuen Ideen begleitet ist. Die modernen Tänzer begrüßen die alten Tänze nur als eine Abwechslung nach dem ewigen Einerlei des Foxtrotts und den Verrenkungen der Blues und Black Bottoms. Es wird ein Leichtes sein, die Polka in einen erstklassigen modernen Tanz umzuwandeln und den Lancier so zu modifizieren, daß er noch einmal der charakteristische Tanz unserer Ballsäle werden kann."

„Es berührt am allerseltsamsten, daß die ersten, die sich anschicken, der modernen Richtung in der Tanzmusik den Abschied zu geben und wieder dem Walzergott zu huldigen, die Engländer sind, und daß ihnen, just aus dem Mutterlande der modernen Tänze, starke Gefolgschaft wird", schreibt S. Löwy in dem Aufsatz „Yazzdämmerung" der Wiener „Neuen Freien Presse" mit dem Hinweis darauf, daß Männer wie Ford, Politiker wie Stresemann oder Graf Lerchenfeld längst dem Yazz abgeschworen haben. „Merkwürdigerweise ist für die Attraktionen der vorigen Saison, wie Jack Smith, Negerquartetts und Yazzbands, wenig Interesse vorhanden. Es scheint, daß die Geschmacksrichtung des Wiener Publikums doch endlich eine Wendung genommen hat, wie sie verschiedene europäische Städte schon im Vorjahr zu verzeichnen hatten", läßt sich auch der Konzertdirektor H. Knepler im Aufsatz „Die kommende Konzertsaison" des „Neuen Wiener Journals" vernehmen. Der Yazz ist zum Sterben verurteilt. Nur in den Modegehirnen gewisser Berliner Komponistenkreise, denen die Seelenverwandschaft mit dem Negertum höher steht als die eigene Volksgemeinschaft, fristet der Yazz noch ein bescheidenes Dasein. .....

Scherzando.

In Londoner Schreibmaschinenschulen ist es üblich den Yazz zu Unterrichtszwecken zu verwenden. Die Schülerin lernt, ihr Schreibtempo ständig zu beschleunigen, bis sie schließlich mit dem rasendsten Yazz Takt zu halten versteht. Diese Methode ist zweifellos etwas gefährlich. Wie leicht kann es vorkommen, daß die Schülerin ihr Ohr in stärkerem Maße dem lieblichen Yazzgetön zuneigt als dem Diktat, sodaß ein Geschäftsbrief unter Umständen folgende Form annehmen könnte: „An die Firma Veilchenfeld. Sehr geehrter Herr! Wo hast du nur die schönen blauen Augen her? Wir bestätigen dankend Ihr heutiges Schreiben, zu dessen Erledigung wir infolge Arbeitsüberlastung erst heute kommen können. Was weißt denn du, was ahnst denn du, wie ich verliebt bin? Zu einer bemusterten Offerte sind wir gern bereit. Ich schick' Dir ein paar Veilchen, und hoffen wir Ihr Einverständnis vorausetzen zu dürfen. Für einen Fliederstrauß darfst Du mich küssen, für einen Fliederstrauß bin ich Dir gut. Wir bedauern sehr, daß unsere erste Sendung verloren gegangen ist, ich hab' mein Herz in Heidelberg verloren und werden wir den Verlust sofort bei der Post reklamieren. Zur weiteren Erledigung Ihrer Anfragen schlagen wir Ihnen eine persönliche Zusammenkunft vor. In einer kleinen Konditorei, da sitzen wir zwei bei Kuchen und Tee. In Erwartung Ihrer Gegenäußerung zeichnen wir .."

Zu dem stark verzögerten und außerordentlich teuren Umbau eines Kurhauses veröffentlicht das Organ des „Internationalen Hotelbesitzer-Vereins" folgende satirische Vortragsfolge bei der Eröffnungsfeier:

1. „Dich, teure Halle, grüß ich wieder" (600 000 Mark.). Arie der Gemeindevertretung aus „Tannhäuser".

2. „Strömt herbei, ihr Völkerscharen" (Wunschmarsch des Kurdirektors).
3. „Radames, Radames, rechtfertige dich" (Anklage an den Architekten aus „Aida").
4. „Ja ich bin klug und weise und mich betrügt man nicht" (Arie des Bürgermeisters aus „Zar und Zimmermann").
5. „Ein tief Geheimnis unser Tun begleite" (Chor des Gemeinderats aus „Die weiße Dame").
6. „Es ist bestimmt in Gottes Rat, daß man vom liebsten, was man hat ..." (Trauermarsch der Steuerzahler).
7. „So leben wir, so leben wir alle Tage" (Jubelouvertüre der Bauunternehmer und Lieferanten).
8. „Dahin, dahin möcht' ich mit Dir, o mein Geliebter, ziehen" (Einzugshymne der Kurgäste).

Anschließend Festessen, trockenes Gedeck M. 7.50 (kann auf Neubaukonto leider nicht verbucht werden)

In einer Gesellschaft trifft Max Liebermann den Komponisten Eugen d'Albert, der gerade zum fünften Male geheiratet hat und seine neue Gattin vorführt. Liebermann bleibt im Hintergrunde. „Aber, lieber Freund, wünschen Sie denn nicht meiner Gattin vorgestellt zu werden?" — „Nee, danke", sagt Liebermann, „die überspring ick!"

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Simone Boccanegra" von Verdi in der Bearbeitung von Franz Werfel (Wiener Staatsoper).

„Die Sünde und der Heilige", Lustspiel von Kurt Götz mit Musik von Franz Lehar (Berlin).

„Unhold ohne Seele", Oper von Rimsky-Korsakoff (Dortmund).

„Die Nachtigall", Oper von Leo Kraus (Brünn).

„Francesco da Rimini", Oper von Zandonai (Brünn).

„Die sizilianische Vesper", Oper von Verdi (Württbg. Landestheater, Stuttgart).

„Rusalka", Oper von Dvorak (Württbg. Landestheater, Stuttgart).

„Lucifer", Oper von Cornelis Dopper (Amsterdam).

„Chapeau de paille d'Italie", Oper von Labiche (Amsterdam).

„Damen und Husaren", Oper v. L. Kamienski (Posen).

„Die Teufelsmühle", ein „Musikfilm" (!) von L. Rozycki (Warschau).

„Der Totentanz", Oper von Ludwig Weber (Essen).

„Fatme", Komische Oper von Flotow in Neubearbeitung von Dr. Benno Bardi (Reußisches Theater zu Gera).

„Der tolle Kapellmeister", Oper v. Benno Bardi (Reußisches Theater zu Gera).

„Aurora", Oper nach dem Manuskript von E. Th. A. Hoffmann (Stadttheater Bamberg).

„Der Tor und der Tod", Oper von H. Meyer von Bremen (Weimar).

„Der Tag im Licht", Oper von Hans Grimm (Nürnberger Oper).

„Die Kavallerie von Ekeba", Oper nach Selma Lagerlöff von Zandonai (Nürnberger Oper)

„Die Rückkehr" von Darius Milhaud (Mannheim — deutsche Uraufführung).

„Karussellfahrt", ein Tanzspiel mit Gesang von Hansjürgen Wille, Musik von Friedrich Wilckens, unter Mitwirkung von Yvonne Georgi u. Harald Kreutzberg (Leipzig, Städt. Theater).

„Banditen" von Offenbach in Neubearbeitung von Dr. Erich Noether und Oskar Fritz Schuh (Bad. Landestheater, Karlsruhe).

„Madeleine Guimard" von Prohaska (erste Aufführung in Deutschland, Breslauer Oper).

„Schuld und Sühne" von A. Pedrollo (Breslauer Oper).

„Orpheus" von Monteverdi, in Neugestaltung von Carl Orff (Bayer. Staatsoper in der Neuen Musikwoche, München).

„Basi e Bote" („Küsse und Keile"), Oper von Pick-Mangialli (Hamburg).

„Vaterland" von Paladilhe, „Der verhüllte Stern" von Monfeuillard, „Aphrodite" von Camille Erlanger (Straßburg i. E.).

Konzertwerke:

Karl H. Pillney: Divertimento für einen Sprecher, Klavier und Kammerorchester op. 2 b, mit einem Sonderpreis des „Sozialistischen Kulturbundes" ausgezeichnet (Berlin).

Bela Bartok: Violin-Rhapsodie (Erfurt).

Richard Wetz: Weihnachts-Oratorium (Erfurt, unter Leitung des Komponisten).

Strawinsky: Klavierkonzert (Sinfoniekonzerte der Berliner Staatsoper am Platz der Republik unter Klemperer).

Robert Rehau: Ouvertüre (Stadttheaterkonzerte Halle a. S.).

Hermann Ambrosius: Musik für kleines Orchester (Mitteldeutscher Rundfunk).

Renzo Bossi: Missa di Requiem für Orchester mit Schlußchor (Prof. Ernst Wendel, Bremen — deutsche Uraufführung).

Conrad Beck: Konzert für Orchester (Scherchen).

Wilhelm Fortner: Marianische Antiphonen (Düsseldorf, unter Hans Weisbach).

Hermann Reutter: Kleine Kantate (Holle'sche Madrigalvereinigung in der Neuen Musikwoche, München).

Carl Orff: Cembalo-Konzert (Neue Musikwoche, München).

Bela Bartok: IV. Quartett (Neue Musikwoche, München).

Werner Egk: Ein neuer Sender sagt sich an (Rundfunkmusik in der Neuen Musikwoche, München).

Wilhelm Weismann: An die Freiheit. Für gemischten Massenchor mit Orchesterbegl. (Massenchor-Konzert der Leipziger Arbeiterchöre).

Johannes Merkel: Improvisation und Fuge in h-moll (Leipzig, Andreaskirche, G. Winkler).

O. E. Crusius: Kammerkantate nach Hölderlin (Neue Musikwoche, München).

Fritz Büchtger: Kleine Sonate für Violoncello und Klavier und Kantate für Chor (Neue Musikwoche, München).

Karl Marx: Quartett opus 7 (Neue Musikwoche, München).

Werner Egk: Kanadische Suite (Neue Musikwoche, München).

Herm. Unger: Konzert für Orchester op. 61 (Köln, Konzertgesellschaft).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„Florentine", lothringische Legende in 6 Bildern von Clemens Weber (Stadttheater Metz).

Konzertwerke:

Walter Niemann: „Gartenmusik in drei Sätzen nach einem Märchen von Oscar Wilde für Klavier op. 117 (Südwestd. Rundfunk [Kassel], der Komponist).

Heinrich Lemacher: Liederzyklus „Gleiche Brüder, gleiche Kappen" (Frensburg a. d. Sieg).

Robert Müller-Hartmann: Ouvertüre zur Verfassungsfeier (Hamburg, unter Eugen Papst).

Francesco Marcacci: „Christus", musikalisches Gedicht (Rom).

Villa Lobos: „Amazonen", Orchesterpoem, und Varèse: „Amérique" (Paris, unter Gaston Poulet).

Hugo Kaun: Der Steiger (Sängerfest Darmstadt).

Carl Schröder: 1. „Alte Musik". Eine kleine Suite, op. 81. 2. Zweite Sinfonie, op. 103 (48. Loh-Konzert in Sondershausen).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

MÜNCHENER FESTSPIELE 1929.

Noch steht im Münchener Festspielprogramm die absolute Herrschaft ihrer beiden musikalischen Souveräne, Mozart und Wagner, unerschüttert. Die Leitung, die sich sonst wohl des abwechslungsreichsten Spielplans aller deutschen Opernbühnen rühmen darf, hält diesen Genien, die ja beide mit der musikalischen Tradition Münchens eng verknüpft sind und dazu in der einzigartigen Eignung der beiden zur Verfügung stehenden Häuser, des Residenztheaters und des Prinzregententheaters, einen idealen Aufführungsrahmen finden, mit einer von keiner Mäkelei ins Wanken zu bringenden Beharrlichkeit eine Treue, die man wohl als Bekenntnis deuten darf. Und zwar ein Bekenntnis, das um so wohler tat, als in den nämlichen Festspielwochen uns ein Privattheater mit dem „größten Theatererfolg des Jahres", der „Dreigroschenoper", bekannt machte. Der Erfolg ist zwar auch in München dem Werke Brechts und Weills treu geblieben, aber er hat andererseits den Festspielen nicht einen Besucher abspenstig machen können. Fast alle Vorstellungen sahen ein ausverkauftes Haus; kann es eine schlagendere Rechtfertigung der Leitung und ihrer künstlerischen Ziele geben?

Der Mozartspielplan hat dieses Jahr keinerlei Erweiterung erfahren. Im Laufe der letzten Jahre sind nämlich sämtliche Meisterwerke von der „Entführung aus dem Serail" bis zur „Zauberflöte" eigens für die sommerlichen Festspiele neu inszeniert worden; folglich glaubte man sich heuer einmal des erarbeiteten Besitzes erfreuen und dessen Früchte genießen zu dürfen. Allein zum mindesten im Falle der „Zauberflöte" scheint dieser Besitz bereits etwas morsch geworden; übrigens war es angesichts der die Schöpfung ins bunt Märchenhafte verniedlichenden Residenztheater-Inszenierung mit

ihrem unruhigen Batikcharakter jedem „Eingeweihten“ klar, daß diese Lösung nicht von Dauer sein könne. Man darf wohl hoffen, ihr im nächsten Jahre nicht wieder zu begegnen. Hier heißt es in der Tat für Knappertsbusch-Siegfried „zu neuen Taten, teurer Helde!“

Die Wagner-Aufführungen im Prinzregententheater haben durch eine Neuinszenierung des „Fliegenden Holländer“ einen Zuwachs erfahren. Fehlt demnach in der lückenlosen Kette bis zum „Parsifal“ einzig „Tannhäuser“, den wohl die nächstjährigen Festspiele wieder ins Repertoire fügen werden. Trotzdem das verdeckte Orchester des Prinzregententheaters der noch mit einem offenen Klang rechnenden Holländer-Partitur nicht in allen Stücken gemäß ist, trotzdem alles, was in dieser Schöpfung noch ausgesprochen „opernmäßig“ wirkt, dadurch stärker zum Bewußtsein gelangte als im Nationaltheater, so kam doch eine überraschend eindrucksstarke Aufführung zustande, die bei dem zum großen Teil aus überseeischen Gästen sich zusammensetzenden Publikum, nicht zuletzt wegen der maritimen Stimmungsgewalt der Bühnenbilder, zu einem außerordentlichen Erfolge anschwellen sollte.

Das schlagende Herz der Festspiele war auch heuer wieder Generalmusikdirektor Hans Knappertsbusch. Allerdings, der innerste Takt dieses sehr impulsiven, gewaltigen Klangentladungen, dann aber auch wieder wundervollen lyrischen Zartheiten geneigten Herzens pocht unmittelbarer, deutungsfreudiger der Schöpfung Richard Wagners als dem Werke Mozarts zu. Zu letzterem müssen die inneren Beziehungsfäden erst geknüpft werden; Knappertsbusch zeigt sich hier nicht wie bei Wagner als „Natur“ von elementaren Ausdrucksgewalten; er beschwert sich mitunter sogar mit den Bleigewichten (langsamer Tempi), um nicht zu sehr in die seinem innersten Wesen gemäßere romantische Audruckswelt auszubrechen. Am nächsten steht Knappertsbusch ohne Zweifel „Don Giovanni“. Hier ist Bewegung, Leben, mitreißende Kraft. Aber die ewige Jugend der „Entführung aus dem Serail“ wird durch ihn zur pathetischen, rhythmisch starren, die „Zauberflöte“ gar zu einer trokken rationalistischen Angelegenheit. Ganz groß in Form zeigte sich Knappertsbusch dagegen als musikalischer Leiter des „Ring des Nibelungen“; ebenso steht er als Parsifal-Deuter an beherrschender Stelle. Gerade dem letzten Werke Wagners gegenüber zeigt er sich einer inneren Hingabe fähig, die bis in die geheimsten Gründe der hier durch alle Teile des Tondramas ergossenen Transzendenz mit unbeirrbarem Instinkte, eine wahre Metaphysik des Klanges beschwörend, vortastet. Auf die Deutung von „Tristan und Isolde“ hatte Knappertsbusch diesmal verzichtet; er überließ sie dem Bayreuther Tristandirigenten Karl Elmendorff und dem Berliner Leo Blech. Zwei sehr verschiedene Auffassungsarten standen sich hiermit gegenüber: Elmendorff, voll innerer Glut und Geistigkeit, mit dem Mut zu den breiten Bayreuther Zeitmaßen, die autoritative Bedeutung besitzen; Blech dagegen schälte vor allem den dramatischen Kern des Tongedichts heraus; er beschleunigte, trieb, und wenn dies auch nicht im Übermaße geschah, das Berliner „Tempo“, die Furcht vor Längen verleugnete sich keineswegs. Eine freudige Überraschung war der „Lohengrin“ des jungen Paul Schmitz, den dieser zu einem der in sich gerundetsten Eindrücke des Festspiels zu gestalten verstand; auch für Mozarts „Figaros Hochzeit“ zeigte er eine glückliche Hand. Rhythmisch noch straffer packte Leo Blech diese ebenfalls von ihm dirigierte Oper an, indem er die Finales bis zu tumultuarischer Aufgeregtheit steigerte und überall den Untertitel „der tolle Tag“ durchblitzen ließ. Manches von der Mozartschen Grazie, vom Edeltume seiner Melodie ging freilich dadurch verloren. Der unvergeßlichste Eindruck der Mozart-Festspiele kam ohne Zweifel von „Cosi fan tutte“, bei dem man Richard Strauß am Pulte sah. Die textliche Farce, als völlig wesenlos versinkend, ward durch seine Deutung zum musikalischen Paradies, in dem man drei Stunden lang voll unsagbarer innerer Beseligung lustwandelte.

Der gegenwärtige günstige Personalstand der Münchener Oper unterstützte den Ehrgeiz der Leitung, die Festspiele in der Hauptsache mit eigenen Kräften durchzuführen. Wäre auch eine zweite Besetzung des „Beckmesser“ in den „Meistersingern“, der „Susanne“ im „Figaro“ besser auf den Opernalltag beschränkt geblieben, im allgemeinen erwies sich unsere Oper auf stolzer solistischer Höhe. An einer Tenornot krankt nicht nur München allein. So war bei den meisten Vertretern dieses Faches ein kleines „wenn“ und „aber“ nicht zu vermeiden, wenn sich z. B. die lyrische Prominenz von Fritz Krauß zuweilen ins Heldische recken oder aber ein sehr verwendbarer Zwischenfachstenor und glänzender Loge, Fritz Fitzau, den „Parsifal“ übernehmen mußte. Bezaubert durch die unvergleichliche Pracht seines Organs hat wieder der alte Knote, vor dessen gewaltigem Können der Mutterwitz unserer jüngeren Heldentenöre bedenklich magert! Auch der bereits zur „älteren“ Generation zählende Otto Wolf ist als Tristan jung geblieben an stimmlicher Frische und sieghafter Kraft des Durchhaltens. Unter dem Nachwuchs entzückte vor allem der leicht geführte, klangschöne Tenor von Julius Patzak (Tamino, Belmonte, Oktavio). Der Schwerpunkt lag freilich

bei den im Baritonfach eingesetzten Kräften. Wilhelm Rodes Hans Sachs, Wotan oder Telramund hat wohl heutzutage auf der deutschen Bühne schwerlich seinesgleichen. Dazu ist es seinem Fachkollegen Hanns Hermann Nissen gelungen, den Abstand zwischen Rode und sich um ein Wesentliches zu verringern; fehlen diesem Künstler mitunter auch noch die großen Akzente, der dramatische Impuls Rodes, so ist der edle Klang dieser kantabler geführten Stimme von um so einzigartigerem Zauber. Als Spielbariton brillierte wieder Heinrich Rehkemper mit seinem Papageno, Figaro, Guglielmo und dem des Künstlers Eigenart geschickt angepaßten Don Giovanni, der mehr den „jungen leichtfertigen Kavalier" als den dämonischen Menschen zum Zuge gelangen läßt. Tüchtiger Nachwuchs: Erik Wildhagen und Georg Hann. Als künstlerische Persönlichkeit nur an Rode zu messen Paul Bender, der unvergleichliche Sarastro, Gurnemanz, Pogner, Marke, Daland und Komthur unserer Festspiele. Stark gerüstet waren auch die Streitkräfte im Buffolager; ich nenne nur Carl Seydel, Erich Zimmermann, Josef Geis und Berthold Sterneck. In schwer zu entscheidendem Wettstreite lagen die beiden Hochdramatischen: Gertrude Kappel und Elisabeth Ohms; auch bei den beiden Vertreterinnen des jugendlich-dramatischen Fachs, Elisabeth Feuge-Friederich und Felicie Hüni-Mihasceck, fällt eine Entscheidung schwer, wem der erste Preis zu reichen. Einzig und unübertroffen in ihrer Art ist aber auf jeden Fall die Altistin Luise Willer. Von Gästen dankte man die nachhaltigsten Eindrücke der Wienerin Elisabeth Schumann, einer der stilvollendetsten Mozartsängerinnen, die ich kenne, und den herrlichen Baß des Berliners Alexander Kipnig.

Dr. V. Zentner.

HESSISCHES SÄNGERBUNDESFEST.

In Darmstadt feierte der vor einigen Jahren durch den Zusammenschluß verschiedener, bereits vorher auf hessischem Boden bestehender Vereinsgruppen gegründete Hessische Sängerbund sein zweites Bundesfest. Es fanden insgesamt 19 Chorkonzerte, zum Teil mit Orchester und Solisten, statt, außerdem wurden eine größere Anzahl musikalischer Kundgebungen mit Massenchören unter freiem Himmel veranstaltet. Im ganzen läßt sich sagen, daß erfreulich gut gesungen wurde. Eine nicht geringe Zahl ausgezeichneter Dirigenten hatte Gelegenheit, oft verhältnismäßig schwere Proben der Leitung und gesanglichen Erziehung musikalisch gänzlich unvorgebildeter und häufig noch nicht einmal begabter Männer abzulegen. Daß sie die Probe bestanden, war Erfolg auch für ihren Verein.

Das Fest zeigte erfreulicherweise nicht wie viele seiner Art, z. B. auch Wien im vorigen Jahre, mehr Festrummel und Vereinsbetrieb als wirkliche Musikliebe. Dennoch werden von den Vorständen und den bei Feiern sprechenden offiziellen Persönlichkeiten immer noch mehr schöne Worte gemacht, als die Tatsachen zulassen. Das Musikverständnis des einzelnen Sängers, mit verschwindenden Ausnahmen, leider sogar aber auch der Mehrzahl der Vereinsleitungen, ist überaus gering. Musikalische und musikgeschichtliche Bildungsversuche sind ebenso häufig wie die Versuche, die Sänger mehr für gute musikalische Literatur und für ihre eigene Bundeszeitung zu interessieren, an dem Nurvereinsvergnügen bisher gescheitert. Hier stehen die musikalischen Volkserzieher nach wie vor noch vor großen Aufgaben.

Unter den Chören ragten besonders der Chor der Musikhochschule Mainz unter dem ausgezeichneten Musikdirektor Rosbaud und die Darmstädter Madrigalvereinigung des Prof. Noack hervor, unter den namhaften Dirigenten vor allem Musikdirektor Bischof (Frankfurt), Kapellmeister Naumann (Mainz) und Chormeister Etzold (Darmstadt).

Arnold Mendelssohn und Hugo Kaun wurden an zwei Konzertabenden mit besonderem Programm von vieltausendköpfigen Zuhörerscharen begeistert gefeiert und es war rührend anzusehen, wie die beiden noch in voller Schaffenskraft stehenden alten Meister sich umarmten und gegenseitig beglückwünschten. Mendelssohns hohe deutsche Kunst, seine schlichte, gerade Persönlichkeit wird weit über die kirchenmusikalischen und musikalischen Fachkreise hinaus in Hessen und seiner ihm zur Heimat gewordenen Landeshauptstadt geliebt und verehrt, daß eine von seinem Schwager, dem Bildhauer Prof. Cauer geschaffene, überlebensgroße Büste in einem Museum öffentliche Aufstellung gefunden hat, bis ihr ein endgültiger Platz zugewiesen wird. — Von Hugo Kaun wurde in der akustisch nicht befriedigenden Festhalle die Kantate „Der Steiger" zur Uraufführung gebracht. Das umfangreiche Werk für Männerchor, Altsolo, Fernchor und Orchester ist mit der bei Kaun gewohnten Meisterschaft geschrieben und wie alle seine Arbeiten durch gesunde Melodik, reiche, aber ungesuchte Harmonik und einen ausgeprägten Rhythmus ausgezeichnet. Dennoch waren — von dem Chor „Der Führer" abgesehen — die in dem gleichen Konzert wiedergegebenen Kantaten „Wachet auf" und besonders das auf Cäsar Flaischlens herrlichen Text wuchtig vertonte „Lied des Glöckners" Kauns in ihrer Anlage noch größer, in ihrer

Wirkung tiefer gehend als das neueſte Werk des nun 66jährigen, hochverdienten Muſikers.

Bei dem Feſte wurde weiterhin noch eine Reihe anderer wertvoller Chorwerke aus der Taufe gehoben, von denen zuerſt des in Darmſtadt ſchaffenden Wilhelm Peterſen tiefernſte Vertonung Goetheſcher „Urworte“ für gemiſchten a-cappella-Chor und Paul Ottenheimers (Darmſtadt) klangvolle, ſatztechniſch nicht gewöhnliche Männerchor-Kompoſitionen auf größtenteils ältere Texte genannt werden müſſen. Auch ein Chor „Morgenlied“ mit Orcheſter von Friedel Fiſcher (Darmſtadt) und einige z. T. kontrapunktiſch und vor allem in ihrem Stimmungsgehalt ſehr feine Tondichtungen der Wiener F. W. Niemeyer und Richard Heuberger verdienen aus der Fülle des Gebotenen beſonders herausgehoben zu werden. Dr. Werner Kulz.

SALZBURGER FESTSPIELE 1929.

Heuer herrſchte im Programm der Feſtſpiele mehr als gewöhnlich Muſik und Konzert vor. An Sprechſtücken war nur der „Jedermann“ von Hugo v. Hofmannsthal vertreten. Man konnte in neun Orcheſterkonzerten nicht weniger als ſieben verſchiedene Dirigenten an der Spitze des Orcheſters der Wiener Philharmoniker wirken ſehen. Wir glauben von allen die Palme Fritz Buſch reichen zu müſſen, der wohl in univerſellſter Weiſe die Vorzüge eines Orcheſterleiters zu vereinen ſcheint. Seine II. Symphonie von Johannes Brahms, ſeine Mozartvariationen von Max Reger wieſen kriſtallhelle Klarheit auf, ließen dabei aber ebenſoſehr den warmfühlenden Muſiker erkennen. Letzteres vermißt man bei Clemens Krauß, dem neuen Direktor der Wiener Staatsoper, der mit wahrer Virtuoſität den komplizierten Orcheſterapparat meiſtert, aber an Stelle von innerem Mitgehen nur eine gewiſſe Doſis von Poſe zu ſetzen hat. So fehlte ſeinem Johann Strauß trotz der ſingenden Streicher der Wiener Philharmoniker das wieneriſche Sentiment. Richard Strauß zu dirigieren, gehört zu ſeinen Stärken, da er das filigranartige, vielverzweigte Stimmengewebe dieſer Partituren ſäuberlichſt bloßzulegen verſteht, womit ſchon viel getan iſt. Franz Schalk iſt al fresco-Dirigent, er neigt zu langſamen Tempis und läßt ſtellenweiſe ſchon recht deutlich eine gewiſſe Müdigkeit anmerken. Der Paukenwirbel-Symphonie Haydns fehlte Leichtigkeit, Anmut. Anton Bruckners VII. von ihm zu hören, iſt noch immer ein hoher Genuß. Ernſt v. Dohnanyi, weich, elegant, dabei ein ſicherer Führer, mit feinem Verſtändnis für Mozart begabt. Paul Kerby aus London kultivierter Salondirigent, liebenswürdig, kaum tief ſchürfend, wählte ein modernes internationales Programm, ohne durch radikale Werke zu ſchrekken. Der Salzburger Mozarteumsdirektor Bernhard Paumgartner dirigierte ruſſiſche Muſik mit der ihm eigenen impulſiven Art. Serge Prokofieffs 3. Klavierkonzert mit Stefan Askenaſe als Soliſten erregte Intereſſe. Hans Knappertsbuſch, in ſeinen Bewegungen äußerſt knapp, gewinnt durch dieſe Askeſe nicht leicht den inneren Kontakt mit einem ihm fremden Orcheſter. Er hebt mitunter Nebenſtimmen ungewöhnlich ſtark heraus und hält ſich in der Tempowahl nicht durchgängig an die Tradition. Er brachte Mozarts Kleine Nachtmuſik, die Eroica, eine Tanzſuite von Clemens v. Franckenſtein und Manuel de Fallas „Spaniſche Gärten“ mit Magda Tagliafero am Klavier. Von den Kammerkonzerten befriedigte nur ein Mozartabend des Ungariſchen Streichquartetts unter Mitwirkung Ernſt v. Dohnanyis (Klavier) mit erleſenem Programm. Die Geſangsabende der Sopraniſtin Ethel Heyden und des Baritons Donald Pirnie erreichten nicht Feſtſpielniveau, ſie fügten ſich auch durchaus nicht in das ſonſtige Programm. Die Mozartſerenaden im Hof der fürſterzbiſchöflichen Reſidenz unter Leitung Bernhard Paumgartners gewannen heuer durch die Wiener Philharmoniker erhöhte Anziehungskaft.

Von den wenigen Opern, die gegeben wurden, zeichnete ſich beſonders der „Roſenkavalier“ durch ausgezeichnete Aufführungen aus. Einen großen Anteil an dem Erfolg hatte die märchenhaft ſchöne Inſzenierung Alfred Rollers, der man in allen Einzelheiten Gediegenheit und Nobleſſe nachrühmen muß. Sie übertrifft die vorbildlichen Bühnenbilder, die der gleiche Künſtler für Wien geſchaffen, inſoferne noch, als hier die Räume trotz der vornehmen Pracht noch an Intimität gewinnen. In den Hauptrollen ſah und hörte man die bewährten Wiener Kräfte Lotte Lehmann (Marſchallin), Richard Mayr (Ochs). Dem Oktavian der Vera Schwarz hätte man mehr ariſtokratiſchen Charme gewünſcht. Neu war uns Adele Kern als Sofie, welche dieſer Rolle geſanglich und darſtelleriſch einen kaum zu überbietenden jugendlichen Reiz zu verleihen verſteht. Man glaubt dieſer Künſtlerin vor allem, was ſie ſpielt und ſingt, und iſt nicht ſo wie ſonſt auf ſtarke Illuſionierung angewieſen. Clemens Krauß breitete die Partitur mit großer Klarheit und Durchſichtigkeit vor uns aus. Eine Aufführung des „Don Juan“ war in der Löſung der Inſzenierungsfrage nicht ganz ſo glücklich, was wohl zum Teil auch aus dem ſchwierigen Sujet und der komfortarmen Feſtſpielbühne zu erklären iſt. Oskar Strnad arbeitet bei ſeinen Inſzenierungen gerne mit einem ſtark betonten Bühnenrahmen, der vom Bühnenraum ſehr viel wegnimmt und dadurch die

Agierungsfähigkeit der Darsteller mehr als nötig beschränkt oder aus dem Rahmen herausverlegt. Trotzdem kamen einige prächtige, originelle Bilder zustande. Andere litten unter der genannten Beengtheit. Einen mehr auf südliche Glut als auf spanische Grandezza eingestellten Don Juan gab Karl Hammes. Richard Mayr als Leporello erstklassig, Adele Kern eine zierliche Zerline mit schlanker, frischer Stimme. Maria Nemeth und Koloman Pataky (Donna Anna und Ottavio) fielen hauptsächlich durch ihre gesanglichen Leistungen auf. Den „Fidelio" in Clemens Holzmeisters Inszenierung kennt man aus früheren Jahren. Er hat von seiner Anziehungskraft nichts eingebüßt. Die Besetzungsveränderungen waren nicht belangvoll. Die beiden letztgenannten Werke leitete Franz Schalk. Seine 2. Leonore vor dem Schlußbild im „Fidelio" bringt ihm regelmäßig einen Sonderapplaus ein.

An Kirchenmusik bestritt wieder den Hauptteil der Domkapellmeister Joseph Meßner mit seinem Dommusikverein. Von der Uraufführung des Stabat mater von Peter Cornelius ist in der Zeitschrift für Musik bereits gesondert berichtet worden. Eine Auferstehung erlebte das selten gehörte Oratorium „Davidde penitente" Es war gewiß von Interesse, diese Umarbeitung der c-moll-Messe einmal vorgeführt zu bekommen. Da das Werk des Handlungsmäßigen vollkommen entbehrt, verdient es eigentlich eher den Namen „Kantate" als „Oratorium". Auf die Chöre wird das Hauptgewicht verlegt. Was an Arien von Mozart neu hinzukomponiert ist, fällt stilistisch ziemlich stark heraus. Mit den Solisten Rose Fuchs-Fayer (Sopran) und Hans Auer (Tenor) hat man keine sonderlich gute Wahl getroffen. Die heimische Kraft Maria Keldorfer-Gehmacher (II. Sopran) bewährte sich in gewohnt tüchtiger Weise. Ein interessantes Concerto grosso von Georg Muffat bildete die stimmungsvolle Einleitung des Abends. Die Internationale Stiftung Mozarteum brachte in der Stiftskirche zu St. Peter eine Wiederholung der vorjährigen Aufführung von Mozarts großer c-moll-Messe in gewohnt guter Besetzung und der Bearbeitung von Bernhard Paumgartner, der auch die Leitung innehatte. Franz Schalk führte mit Wiener Opernchor, Wiener Sängerknaben und dem Orchester der Wiener Philharmoniker Bruckners f-moll-Messe auf. Den Abschluß dieser Kirchenmusikveranstaltungen bildete eine Aufführung von Mozarts Requiem unter Meßner im Dom.

Der Besuch der Festspiele war diesmal günstiger als in den früheren Jahren. Diese Veranstaltungen scheinen erst allmählich Anziehungskraft auf weitere Kreise auszuüben. Man hofft, daß eine Besserung der finanziellen Lage dieser Unternehmung sich nach der künstlerischen Seite hin nur vorteilhaft wird auswirken. Denn es gibt immerhin noch manches, was den Anforderungen, die man an Festspiele stellt, nicht vollauf standhält.

Dr. Tenschert.

KONZERT UND OPER.

EISENACH. Der Musikwinter 1928/29 brachte drei bedeutende Ereignisse: zwei Konzerte mit H. Marteau als Geiger und Komponist, eine ungekürzte Aufführung der Matthäuspassion durch Mauersberger und die Uraufführung eines neuen Werkes „Die Burg" von G. v. Keußler im Rahmen der Wartburg-Maientage des Vereins Freunde der Wartburg.

Als Geiger hatte Henri Marteau mit dem Brahmskonzert, von Armbrust nach bestem Vermögen des Orchesters begleitet, einer Solosonate von Reger und zwei Stücken von Bach außergewöhnliche Erfolge, wie sie in Eisenach bisher ohne Beispiel sind. — Im Jubiläumsjahr der Matthäuspassion bot K. Mauersberger uns dieses Werk in ungekürzter Gestalt. Mauersbergers Bachchor kann sich heute, nach dreieinhalbjähriger Arbeit, wohlgemut mit den ersten Chorvereinigungen Deutschlands vergleichen. Es ist bewunderungswürdig, was dieser Mann geleistet hat; vor allem auch seine stilgerechte, absolut beherrschte und beherrschende (er dirigiert alle die großen Werke Bachs auswendig) Interpretation. — Bei seiner Jubiläumsaufführung standen ihm als vortreffliche Solisten zur Seite: E. Kaldeweier-Bochum (Jesus), H. Lißmann-Leipzig (Tenor, Evangelist), Marg. Martens-Hamburg (Alt), Adelh. Holz-Köln (Sopran), P. Losse-Leipzig (Baßarien).

Gerhard von Keußler halte ich (mit vielen anderen) für den bedeutendsten der heute schaffenden Komponisten. Die „Burg" ist eine vaterländische Tondichtung für Knabenchor, eine Altstimme und Orchester. Das Werk will dem deutschen Volke helfen zum Wiedererstarken des Volksbewußtseins, darum: Dem deutschen Volke gewidmet. — Die Dichtung stammt vom Komponisten. Das einsätzige Werk ist fünfteilig; der erste ist eine Exposition, die drei mittleren betonen das Volkhafte. Wartburg als Symbol deutschen Geistes, Arbeit als Gewähr immer neuen deutschen Aufstiegs, der Schmerz, die Träne als deutsche Tatkraft stets von neuem stärkend. Der Schlußteil nimmt Bezug auf

die gegenwärtigen Nöte unseres Landes, klingt aber aus in der zuversichtlichen Bekräftigung Luthers „Das Reich muß uns doch bleiben". Musikalisch wahrt in der „Burg" Keußler seinen Stil: edelste Höhensprache, Adel des Thematischen, klassische Gemessenheit, Ausschöpfen der musikalischen Raumtiefe im Kontrapunktischen, Polyphonen, rhythmische Vielgestaltigkeit, harmonische Weitspanne. Ein hochbedeutender Orchestersatz, der frühere Themen verarbeitet und neue vorbereitet, verbindet die Mittelsätze mit dem Schlußteil und behauptet musikalisch, organisch genommen, Zentralstellung. Das Werk hatte starken Erfolg, auch dank der eigenen Interpretation des Komponisten und vor allem der nicht anders als außerordentlich zu nennenden Leistung von Emmy Neiendorff-Dessau (Alt). Die Eisenacher Kurrende war wacker bei der Sache.

Sonst gab es im vorigen Winter in Eisenach viel Schönes und Gutes; erwähnt sein können nur noch: Bruckners 5. und Mahlers 4. Sinfonie unter Armbrust, Schuberts Es-dur-Messe von Mauersberger; der Musikverein machte mit Richard Wetz' Requiem bekannt. Bedeutsame Gastspiele gaben Straube mit den Thomanern und Schillings mit dem Berliner Sinfonieorchester. Joachim Bergfeld.

FREIBURG BR. Weiteste musikalische Kreise unserer Stadt wurden schon lange vor der pfingstlichen Zeit des 10. Badischen Bundessängerfestes (18. bis 20. Mai) durch Zurüstungen aller Art in Anspruch genommen. Eine der Bedingungen für sein Zustandekommen war die zeitweilige Erwerbung einer räumlich ausreichenden Fest- und Sängerhalle, da ein Neubau aus finanziellen Gründen nicht in Frage kommen und die alte auf das Jahr 1846 zurückblickende Kunst- und Festhalle nur für die neu eingeführten „Stundenkonzerte" besonders hochstehender Vereine dienen konnte. Das Problem wurde von der Stadtverwaltung gelöst durch den Erwerb einer baulich und akustisch wertvollen provisorischen Festhalle der Firma Strohmeyer in Konstanz. Ihr Gerüst verblieb an Ort und Stelle, weil es noch einmal für die Veranstaltung des Ende August hier stattfindenden Katholikentages dienen soll, während die wasserdichten Dach- und Seitenbekleidungen nach Konstanz zurückwanderten. Die sämtlichen großen Veranstaltungen des Katholikentages werden — soweit bekannt eine Neuerung — durch musikalische Gaben eines eigens dazu von den Kirchenchören der Stadt gebildeten Festchors umrahmt. Sein Dirigent wird Musikdirektor Bier sein, dem nach dem Scheiden von Maximilian Albrecht (s. Bericht im Juniheft) auch der Chorverein anvertraut worden ist. Aufführungen des Mozartschen Requiems und des ewig-jungfrischen Alterswerkes von Haydn, der „Schöpfung" (als Sopranistin die meisterliche Sängerin Rhoda von Glehn-Stuttgart) haben die Gewißheit ergeben, daß der Chorverein unter seiner neuen Leitung auf seiner alten Höhe bleiben wird.

In der erwähnten alten Festhalle erklang im Rahmen unserer Symphoniekonzerte das anspruchsvolle Werk für gemischten Chor, Knabenchor, 6 Solisten, Orchester und Orgel, die „Missa sacra" von Klemperer, dessen Einstudierung wohl dem Versprechen der persönlichen Leitung durch den Komponisten zuzurechnen war. Er blieb aus und vielleicht mit infolge dessen auch der erhoffte Publikums-Erfolg. Der Zwiespalt zwischen dem kirchlichen-katholischen Stoff — das Werk des zum Katholizismus übergetretenen Israeliten ist einem von der Kirche exkommunizierten Priester gewidmet — und moderner auf Effekte eingestellten Bearbeitung des Messetextes ist nicht überwindbar. Diesem letzten Symphoniekonzert waren im Theater vorausgegangen die beiden fünften Symphonien von Mahler und Bruckner, die „Feuervogel"-Suite von Strawinsky, die „Suite aus der Musik zu Goethes Triumph der Empfindsamkeit" von Krenek, die letzteren Werke Belege dafür, daß es moderne Musik gibt, die den Kinderkrankheiten der ersten Entwicklung entwachsen in Formwillen und maßvoller Ausnutzung der gesteigerten Klangwirkung des modernen Orchesters vorwärts strebt. Das Konzert mit der Krenek-Suite leitete nach einer Reihe von Proben als Gastdirigent G.M.D. Brecher (Leipzig) und schuf namentlich aus der Rienzi-Ouvertüre einen neuen Eindruck des Gewaltigen und Heroischen. Ebenfalls im Stadttheater und zwar im Rahmen der 4. Alemannischen Woche bot ein „Alemannisches Konzert" hieb- und stichfeste Proben alemannischen Musikempfindens. Den Höhepunkt dieses symphonischen Abends unter unserem G.M.D. E. Lindemann bildete die Erstaufführung des kraft- und schwungvollen aus gesundestem Musikempfinden strömenden Violinkonzerts op. 98 unseres Jul. Weismann. Seinem Geist und seiner anspruchvollsten Technik war eine unübertreffliche kongeniale Vertreterin Riele Queling (Köln). Bei allen diesen Gelegenheiten und Aufgaben konnte man seine reine und gesicherte Freude an den Leistungen unseres durch G.M.D. Lindemann auf hohe künstlerische Stufe gehobenen Orchesters haben. Leider verlieren wir ihn an die Oper Frankfurt a. M., deren erster Kapellmeister er wid. Die Nachfolgerfrage ist noch ungelöst.

Das Fest eines Furtwängler-Konzertes stellte zwischen eine Beethoven- und eine Brahms-

Symphonie in Ehrung des 60. Geburtstages von Pfitzner dessen drei schwerblütige, tiefschürfende Palestrina-Vorspiele. Die Städtische Bühne feierte ihn nicht nur mit der sorgfältig gefeilten Aufführung des „Armen Heinrich" unter Lindemann, sondern auch mit einer Morgenfeier, die u. a. durch einen Vortrag von Kapellmeister Herzfeld tief in Wesen und Bedeutung von Pfitzner hineinleuchtete.

Dem 59. Zyklus der Harms-Konzerte verdankten wir Solisten vom Range eines Lamond (Klav.), Kulenkampf (Viol.), Serkin (Klav. jetzt Basel), Amalie Merz-Tunner (Sopran). Neben den Beethoven-Abend von Lamond trat ein solcher von Ansorge. Dr. v. Graevenitz.

HAGEN. Zu Beginn und Schluß des diesjährigen Opernwinters stand je eine Erstaufführung für Westdeutschland. Ihre Kritiker, die hier erschienen waren, bekamen ein Bild von der Güte des Hagener Theaters. Es handelte sich um „Die ägyptische Helena" und „Die Dreigroschenoper". Beide Werke waren von Hanns Hartmann glänzend in Szene gesetzt und standen als Leistung auf einer beachtenswerten Höhe. Der Ruf der „Ägyptischen Helena" ist größer als ihr musikalischer Wert. Obwohl Fr. Volkmann — ein feiner Deuter der Partitur — das Orchester stark dämpfte, wäre es doch richtiger gewesen, das Orchester wäre abgedeckt worden, wie das bei der „Dreigroschenoper" geschehen ist. Dies letzte „ein Stück" zu nennen, ist wohl das richtigste; denn man sucht vergebens des Pudels Kern. Hanns Hartmann hatte ziemliche Streichungen vorgenommen und betonte stark die Unwahrscheinlichkeit der Handlung. Weill ist grundmusikalisch und auch imstande, richtige „Musik" zu schreiben. Charakteristisch für die heutige Zeit ist Kreneks „Schwergewicht oder Die Ehre der Nation", das zusammen mit „Arlechinos Wut" von Adriano Lualdi in einer Morgenveranstaltung zu Gehör kam. Letztere enttäuschte. Die drei letztgenannten Werke fanden in Karlheinz Gutheim einen warmen Anwalt. Wagners „Ring" unter G.M.D. Richters Stabführung und Meyer-Waldens Spielleitung war für Hagen eine sehr gute Leistung. Webers „Oberon" zeigte trotz aller Mühe, die man sich damit gegeben hatte, die große Kluft zwischen Text und Musik. Recht köstlich war die Wiedergabe des „Barbiers von Bagdad". Wir hörten dieses feine Werk schon vor Jahren unter Weisbach im Konzertsaal. Die jetzige Aufführung zeigte ganz klar, daß diese Oper nicht allein fürs Ohr, sondern auch fürs Auge geschrieben ist. Von den übrigen Aufführungen hoben sich vorteilhaft ab: Tristan und Isolde und Verdis Falstaff. H. M. Gärtner.

HAMBURG. In den Sinfonie-Konzerten ist man mit Neuheiten sehr sparsam geworden; in den bisherigen 7 Konzerten erschien nur Spohrs Notturno für Janitscharen-Musik und Paul Graeners schönes Klavierkonzert „zum ersten Male"; daneben vertraten Debussys Nocturnes, Braunfels Serenade op. 20, Scriabines Extase und Strawinskys Feuerwerk, Pfitzners Christelflein-Ouvertüre und Arnold Winternitz' immer wieder entzückendes Melodram „Die Nachtigall" die neue Musik, teils zum so und sovielten Male, mehr oder weniger ansprechend, denn Scriabine und Debussy sagen uns doch nicht mehr allzuviel, während das Feuerwerk immer noch zu zünden vermag. Mahlers Fünfte und auch Strauß' Heldenleben stehen außerhalb der Diskussion; die glänzende Aufführung sei jedoch vermerkt, durch die eine Mahler-Sinfonie als etwas doppelt Festliches erscheint. Ein Abend alter Musik brachte Palestrinas Missa Papae Marcelli in nichts zu wünschen übrig lassender Vollendung durch den a cappella-Chor der Singakademie neben Telemanns frischer und als Beispiel einstiger musikalischer Ausdrucksweise hoch interessanter Kantate Ino. Unter den Solisten dieser Konzerte nenne ich vor allem die junge vielversprechende Gertraud Dirrigl, obwohl sie sich in Mozarts B-dur Klavierkonzert nicht eben auf der Höhe ihrer Künstlerschaft zeigte, Richard Goldschmied, der das Graener-Konzert ausgezeichnet spielte, das Hamburger Künstlerpaar Hermanns mit Mozart auf 2 Klavieren und Frau Winternitz als ausgezeichnete Solo-Sopranistin der Telemann-Kantate. — Als hochbedeutsames Werk neuzeitlicher Chormusik brachte der Michaelis-Chor Lothar Windspergers erst unlängst in Westdeutschland herausgekommene Missa sinfonica, die Sittard dann mit dem Hamburger Chor auch in Berlin glänzend zur Aufführung brachte. Somit bleibt den Ausführungen der entsprechenden Berichte hier kaum etwas hinzuzufügen; das schöne Werk, das im ersten Teil anscheinend noch auf der Suche nach neuen Wegen ist und zuweilen wohl auch den Eindruck eines modernen Herumexperimentierens macht, erreicht alsbald nach Überwindung dieser Einflüsse eine Geschlossenheit des musikalischen Flusses, die zu starken Höhepunkten und tiefsten Eindrücken führt. Aus dem Soloquartett Hetty Windsperger, Lilly Dreyfuß, Hans Hoefflin und Dr. Moser ragte besonders der warme Alt von Lilly Dreyfuß hervor. — Über Solisten-Konzerte kann man nur das übliche sagen; hauptsächlich waren bisher nur die mittleren Größen vertreten, wenn auch mit gehörigen Ausnahmen, unter denen Erika Morini, Marteau, Friedmann, Lula Mysz-Gmeiner, Vasa Prihoda, den man erfreulich ins

Höher-Musikalische hineinwachsen sieht, und vor allem Rachmaninoff nicht fehlten, der freilich nicht eigentlich der Sensation entsprach, zu dem das Ereignis seines Erscheinens gestempelt wurde; was freilich seiner Bedeutung als der eines Klavierkünstlers ersten Ranges, der besonders Chopin und sich selbst unübertrefflich spielt, keinen Abbruch tut.

Bertha Witt.

HAMBURG. Zwei Opern-Uraufführungen. Umberto Giordano: „Das Mahl der Spötter" (Volksoper), Rossini: „Angelina" (Stadttheater).

„Das Mahl der Spötter" ist eine Oper von bestechenden musikalischen Qualitäten, entsprossen auf dem sicheren Grunde italienischer Operntradition, die sich bei aller Fortschrittlichkeit doch durch die Signatur „Musikdrama" nicht verleiten läßt, aus den Gefilden der Melodie und des Musikalisch-Schönen in das Gestrüpp des Verismus und jener musikalischen Gewaltsamkeiten zu geraten, die sonst heutzutage so oft von dem Begriff „dramatisch" untrennbar zu sein schienen. Diese Musik besitzt so viel Charakter, soviel echten leidenschaftlichen Schwung und soviel musikalischen Atem, sie ist vor allem so aus dem Geist der Musik geboren, daß sie des andern gar nicht bedarf, um sich damit recht tiefsinnig interessant zu machen. Giordano schöpft aus dem glücklichen Quell eines echten, warmherzigen musikalischen Empfindens und eines tatsächlichen Könnens, — darum fesselt, berauscht, ja beglückt diese Musik vom ersten bis zum letzten Takt, — beglückt mit den aus der einheitlich-geschlossenen Form in aufschimmernder Schönheit und Gesanglichkeit heraustretenden Arien und Ensembles, berauscht in glühenden Liebesduetten und entzückt auch einmal in einem prächtigen Buffostück oder einer hübschen nächtlichen Serenade. Der Text ist leider nicht der große Wurf, wie er zu dieser Musik paßte, trotz so vieler bemerkenswerter Momente, die die Inspiration des Komponisten glücklich genug beeinflussen konnten. Im Mittelpunkt stehen Florentiner Kavaliere und Ginevra, eine Courtisane, die dem einen gehört, aber von einem andern heiß begehrt und auch gewonnen wird, da es ihm gelingt, den Gegner, der ihn einst zu seinem Spott in den Arno werfen ließ, zu entfernen und ihn nach einem dem Mahle folgenden Streich als Verrückten festhalten zu lassen. Lisabetta, ein schönes Mädchen, rettet in ihrer rührenden Liebe den angeblich Verrückten, der rachedurstig in den Palast eilt und — statt des Widersachers blind den eigenen Bruder erschlägt, um nach Erkenntnis des Betrugs und der unseligen Tat nun wirklich dem Wahnsinn zu verfallen. Dieser wirksame dramatische Vorwurf ist jedoch kaum so überzeugend gestaltet, daß er einheitlich wirken könnte. Die Aufführung war, unter Berücksichtigung der beschränkten Mittel der Volksoper, im ganzen vortrefflich, besonders auch in musikalischer Hinsicht, der Erfolg groß und begeistert und der anwesende Komponist konnte unzählige Male mit den Darstellern dafür danken.

Hinter der zweiten Neuheit, Rossinis „Angelina", verbirgt sich die früher in Italien sehr beliebte und vielgespielte „Cenerentola" oder „Aschenbrödel". Sie mußte später verschwinden und ist damals in Deutschland auch nur wenig gespielt worden weil es die Stimmgattung, für die Rossini die Hauptpartie geschrieben hatte, seit langem nicht mehr gibt. Koloraturalt sang höchstens die Patti noch. Nun hat Prof. Hugo Röhr von der Staatl. Akademie für Musik in München es unternommen, die Titelpartie für Koloratursopran umzuarbeiten und überhaupt das Ganze wesentlich zu überarbeiten und in dieser Form hat man das hübsche Werk nun hier zur Auferstehung gebracht. In ihren besten Partien ist die Oper dem „Barbier" völlig ebenbürtig und diese heitere Virtuosität mit dem anmutigen Spiel ihrer figurenreichen Melodik wirkt auch heute noch zündend, mag sie gleichwohl mit dem tieferen Gehalt des deutschen Märchens in Widerspruch stehen. Aber die Cenerentola ist ja durchaus eine Komische Oper, die alle dementsprechenden Momente des Stoffes absolut in den Vordergrund rückt und infolgedessen auch mit unserm alten deutschen Märchen nur wenig zu tun hat. Ein Aschenbrödel, das Koloratur singt und nebenbei von Sentimentalität und einer ganz unwahrscheinlichen Menschenfreundlichkeit und Güte gegen ihre böse Familie erfüllt ist, wirkt eben nicht sehr überzeugend und echt. So ergibt sich denn ein nicht leicht zu überbrückender Zwiespalt, den Rossini durch den blendenden Kunstgesang, mit dem er dies Aschenbrödel ausstattete, eigentlich nur noch vertiefte. Aber was er dafür in den Buffopartien, in dem aufgeregten Eifer der beiden bösen, nach dem Prinzen angelnden Schwestern gibt, ist echter, köstlicher Rossini, und der edle Don Magnifico als Vater jener Schönen ist den großen Buffopartien der gesamten Opernliteratur gewiß nicht ebenbürtig. Mit unserm rührenden Märchen hat dies Aschenbrödel wenig genug zu tun. Daß man sich daher lieber an die heiteren Vorzüge der Oper hielt und sich dabei auch vortrefflich unterhielt, bewies der lebhafte Erfolg, mit dem man, voran Gertrud Callam für ihren von lyrischem Hauch umwehten Kunstgesang, Herrn Berlick für den sympathischen Prinzen, Herrn Gutmann für seinen trefflichen Don Magnifico, Herrn Degler für den Pseudo-Prinzen, die Damen Homann und Singler für die bösen Schwestern und nicht zuletzt Prof.

Röhr für die geschickte Arbeit der Restaurierung des Werkes aufs herzlichste bedachte. Bertha Witt.

HEILBRONN a. N. Der gemischte Chorverein „Singkranz" veranstaltete kürzlich ein Konzert, das ausschließlich Heinrich K. Schmidt, dem derzeitigen Direktor des Konservatoriums in Augsburg, und seinem kompositorischen Schaffen gewidmet war. Zur Aufführung kamen neben einigen Männerchören aus dem Zyklus „An Deutschland" 4 neue Lieder für gemischten Chor nach Gedichten aus „Des Knaben Wunderhorn", dem „Singkranz" und seinem musikalischen Leiter Aug. Richard zugeeignet. Zu Beginn des Konzerts unter dessen, zum Schluß unter des Autors eigener Stabführung. Die treffliche Wiedergabe des mit Recht so beliebten Bläserquintetts durch die Donsbachsche Kammermusikvereinigung in Stuttgart sowie das schöne d-moll-Klaviertrio mit dem Komponisten am Flügel, seinem Sohn Ulli Schmid als Geiger und dem Augsburger Cellisten A. Seifert vervollständigten das abwechslungsreiche Programm, dessen erfolggekrönte Durchführung den zu feiernden Künstler in gleicher Weise ehrte wie den festgebenden Verein.

KARLSRUHE. Eine Überraschung brachte der Konzertabend mit einer kleinen, doch eindrucksreichen Reihe von Uraufführungen eines bisher Unbekannten, der starke Sympathie für seine Art beanspruchen darf. Hans Albrecht Mann mutet sich nichts Unmögliches zu, aber er konzentriert eine nicht geringe kompositorische Kraft in richtiger Einschätzung seiner Grenzen. Sein erstes Auftreten in der Öffentlichkeit war ein Bekenntnis: er legte seine Entwicklung dar. Eine Romanze für Violine, Horn und Klavier zeigt ihn noch ganz im alten Stil, doch frei von den kleinen Trivialitäten der Volkstümlichkeit; sie läßt schon größere Fähigkeiten ahnen, die sich auch durchaus bewähren in einem überraschend gedankenvollen, gesund gebauten und tonschönen Streichquartett, das unter der späten Beethoven-Wirkung entstanden ist, sich aber alle persönliche Freiheit wahrt. Dieses Werk (op. 4, c-moll) weist schon nach der Atonalität hin, der sich Mann als Kind der neuen Zeit nicht entziehen kann. Aber seine „Musik für Streichquartett" bleibt auch im Atonalen erfreulich gesund und vermag zu fesseln. Reich an Inhalt sind die „Drei Klavierstücke" und drei Lieder für Alt nach Texten von Ilg, W. Hertz und Wille; dem „Toten" von Br. Wille gebührt in Stimmung und Erfindung die Krone. Der Uraufführungsabend, solistisch von sehr geeigneten Kräften bestritten (Freiburger Streichquartett, Magda Strack, J. Keilberth am Flügel, P. Hagen: Horn), brachte dem Komponisten einen großen, voll verdienten künstlerischen Erfolg. Dr. K. Preisendanz.

KARLSRUHE. Von Hermann Junker, dem Bearbeiter des ersten Bandes von Pietro Torris Werken, hörte man ein noch ungedrucktes Klavierwerk in der Bad. Hochschule für Musik („Bad. Komponistenabend"): „Thema mit Variationen und Fuge". Eine der bedeutendsten Kompositionen für Klavier aus neuerer Zeit. Das Thema, liedhaft einfach, höchst einprägsam, beglückend reich, kommt aus Urgründen der Musikseele. Zwanzig Variationen über die 12 Takte des Themas vertiefen seinen Sinn, schöpfen es musikalisch und klaviertechnisch nach allen Möglichkeiten hin aus, und dabei zeigt sich erst recht sein künstlerischer Originalwert. Jede Variation hat Eigenkraft, ist nicht des virtuosen Glanzes wegen, sondern aus schöpferischer Notwendigkeit da. Nach Tempo und Gehalt wird eine Steigerung erreicht, die der grandiosesten Sprache von Brahms oder Reger gleichkommt. Mit ähnlicher Ursprünglichkeit und tiefschürfender Kraft ist die Fuge (quasi Fantasia) aufgebaut, in seelischem Zusammenhang mit dem Variationenwerk. Aus thematisch grundlegendem Andante (schwere Oktaven) entwickelt sich in dauernd wachsendem Più mosso ein Presto von kolossalen Ausmaßen; ein löwenprankiges Grave gibt dem Ganzen die Krönung. Bleibende Geltung scheint diesem Werk sicher, das seinen Weg durch die Konzertsäle nach der Drucklegung machen wird.... Sechs Kinderlieder für Sopran wurden im Anschluß an diese schwierige Komposition gesungen; Junker hat hier eigene Texte vertont. Ihrem Charakter nach sind sie technisch wesentlich einfacher gehalten; unverfälschte Frische, Natürlichkeit, eindringliche Tiefe („Waisenkind", „Zwerglein") spricht aus ihnen: sie bedeuten eine wertvolle, wirkliche Bereicherung der Gesangsliteratur. Ich möchte auf diese Kompositionen eines reifen Komponisten mit allem Nachdruck hinweisen. Dr. K. Preisendanz.

LÜBECK. Unter dem Zeichen eines dreifachen Abschiednehmens stand der Verlauf unseres letzten Musikwinters: Prof. Karl Lichtwark verläßt nach mehr als 40jähriger verdienstvoller und erfolgreicher Tätigkeit den Sitz an der Orgelbank von St. Marien und räumt diesen durch Buxtehude historisch geweihten Platz dem jungen, vielversprechenden Walther Kraft aus Altona ein, dem es wohl unschwer gelingen wird, die musikalischen Feierstunden dieses ehrwürdigen Kirchenraums als Brennpunkte unseres kirchenmusikalischen Lebens zu erhalten. Mit dieser Berufung ist jener unrühmliche Schilda-Streich des Werbens um Günther Ra-

min wettgemacht worden. Weiter wird uns Intendant Dr. Thur Himmighoffen nach vierjähriger Tätigkeit verlassen. Ihm ist es nicht gelungen, das ihm von Dr. Georg Hartmann hinterlassene Erbe der Oper auf der damals gewohnten Höhe zu erhalten und weiterzupflegen. Zu Anfang der Spielzeit gefährdeten Erkrankungen im Opernpersonal immer wieder Anlage und Durchführung des Spielplans, der mit Aufführungen des „Lohengrin", der „Mona Lisa" (Gastspiel Schillings-Kemp) und der „Zauberflöte" während der anläßlich des 20jährigen Bestehens unseres Stadttheaterneubaus veranstalteten Festwoche Höhepunkten künstlerischer Leistungsfähigkeit zustrebte, die dann bei der „Ägyptischen Helena" und Ebbe Hammerichs „Stepan" wiederkehrten — an Werken jedoch, die mit der Kompliziertheit ihres szenischen und musikalischen Apparats die aufgewendete Mühe nicht rechtfertigten. Der bereits verblichene Ruhm um Strauß' jüngste Opernschöpfung weckte auch hier keinen Widerhall, und Hammerichs „Stepan" ist eine von fremden Einflüssen überwucherte Partitur, die so gut wie nichts von kraftvoll pulsierender eigenschöpferischer Musikalität verspüren läßt. Sie erhellt aufs neue die Tatsache, daß der geborene Musikdramatiker im skandinavischen Norden eine äußerst seltene Erscheinung ist. Rasch überwundene Experimente brachten die Einakterabende mit Weills „Der Zar läßt sich photographieren", dessen scharf gewürzte Atonalität ebenso schroffe Ablehnung fand wie die „Dreigroschenoper" und mit ihr als Ausdruck des Zeitgefühls eben nur symptomische Bedeutung hat. Umstritten blieben auch Hindemiths Tanzpantomime „Der Dämon", Ernst Tochs kurzatmiges Musikmärchen „Prinzessin auf der Erbse" sowie Egon Wellesz' von echtem Lustspielgeist erfüllte, musikalisch allerdings recht dünnflüssige Buffo-Oper „Scherz, List und Rache", während Jaaz Kools groteske Ballett-Pantomime „Der Leierkasten" mit ihrer farbenfreudigen und schlagkräftigen Musik und Puccinis köstliche Musikkomödie „Gianni Schicchi" ungeteiltem Beifall begegneten. Aus dem weiteren Spielplan, der immer wieder auf den Bestand der verflossenen Spielzeit zurückgreifen mußte, seien noch die Neueinstudierungen von Verdis Jugendwerk „Luise Miller" und Kienzls „Kuhreigen" erwähnt. Im übrigen zwang die nicht ausreichende Besetzung wichtiger Fächer dazu, uns künstlerisch und kulturell wertvolle Werke aus der Literatur der großen Oper so gut wie ganz vorzuenthalten. Wenn es in heißem Kampf gelang, die Mittel für die Fortführung unseres Stadttheaterbetriebes im gewohnten Umfang dank der gewährten staatlichen Subvention von mehr als einer halben Million Mark zu sichern, so möge nun nach der hinter uns liegenden, künstlerisch bedenklich eingeengten Spielzeit sich unser Opernhimmel unter dem neuen Intendanten Dr. Liebscher (bisher Osnabrück) freundlicher erhellen. — Nach nur einjähriger Tätigkeit verläßt uns auch der nach Mannheim berufene Eugen Jochum, der während dieses Winters als Gastdirigent zum ersten Male den Zyklus der Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde leitete. Er fesselte durch die suggestive Art seines jugendlichen Musikertemperaments, durch die oftmals zu inbrünstiger Versenkung gesteigerte Hingabe an das Werk und — ein besonders charakteristisches Merkmal dieser scharfprofilierten Dirigentenpersönlichkeit — durch die Gabe eines überaus fein nachspürenden Klangsinns. Eindrucksstarke Aufführungen, wie Mahlers 4. und Bruckners 7. Sinfonie, vermochten jedoch nicht darüber hinwegzutäuschen, daß selbst eine Persönlichkeit wie Jochum sich der Ungunst der hiesigen Verhältnisse nicht gewachsen fühlte und aus Mangel an Proben die volle Verantwortung für eine künstlerische Gewähr in der Leitung dieser erzieherisch wichtigsten Konzerte unserer Stadt nicht tragen konnte. Ihre viel zu geringe Zahl und ihre erschwerte Probenmöglichkeit gestattete nicht die Durchführung eines nach großen Gesichtspunkten angelegten programmatischen Gesamtplanes, sondern zwang zur Beschränkung auf die Pflege des festgewonnenen Besitztums unserer Instrumentalmusik, wenngleich Hermann Wetzlers matte Assisi-Legende, Hindemiths von grellen Atonalitäten gesättigtes Orchesterkonzert op. 38 und Paul Kletzkys Violinkonzert in G-dur (von Georg Kulenkampf in seinen ungeheuren technischen Schwierigkeiten mühelos gemeistert) Ausblicke auf die Moderne vermittelten. Dankbarlichst aber wurden die solistischen Mitwirkenden dieser Abende begrüßt: das Klingler-Quartett, das mit einer Ausgrabung — Spohrs Konzert op. 131 — überraschte, Mia Peltenburg, die Mahlers Lieder eines fahrenden Gesellen mit allem Charme ungekünstelter Natürlichkeit sang, und Elly Neys bedeutsame virtuose Persönlichkeit. Das Hauptkonzert des Lehrergesangvereins, das sich in Adelheid Armhold und Hermann Schey hervorragende solistische Kräfte gesichert hatte, brachte eine von edler Feierlichkeit umwobene Wiedergabe der ernsten Totenklage „Nänie" und des Requiems von Brahms. Den lichtverbreitenden Höhepunkt dieses Musikwinters aber schenkte uns Wilhelm Furtwängler mit seinem Berliner Philharmonischen Orchester: Beethovens Eroica und Strauß' „Don Juan'" waren die Meistergaben dieses in seiner musikalischen und menschlichen Erlebnisfülle gleich reichen und unvergeßlichen Abends. Dankbar soll auch des Gastspiels Hermann Abendroths gedacht werden

(mit seinem Kölner Kammerorchester): Dieser vorbildlich musizierende, durch gleichartige Zielstrebigkeit und jugendlichen Enthusiasmus zu idealer Einheit verbundene Instrumentalkörper führte uns in seltener aufgesuchte Schönheitsregionen Barocker Kunst. Mit den bewährten Kräften unseres heimischen Millies-Quartetts (unter Mitwirkung von Adelheid Marnette und Anny Pielh-Kreutzfeld) führte die Deutsche Bühnengemeinde eine dem Lied- und kammermusikalischen Schaffen dieser Meister gewidmete eindruckstiefe Schubert- und Pfitzner-Feier durch. Unsere Wünsche für den kommenden Musikwinter lassen sich dahin zusammenfassen: für die Oper ist durch einen gehaltvoller ausgestatteten Spielplan eine Hebung ihres künstlerischen Gesamtstandes zu erstreben; die Leitung der Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde ist einer bodenständig verwurzelten Persönlichkeit zu übertragen, deren Aktionsradius durch eine wirklich ernst zupackende musikpolitische Reform der bestehenden Zustände gewichtig erweitert werden könnte; schließlich muß dafür Sorge getragen werden, daß namhafte Gesangs- und Instrumental-Solisten für eigene Abende in der gegenwärtig schroff von ihnen gemiedenen Stadt der Buddenbrooks wieder ermutigendes Gastrecht finden. Dr. Paul Bülow.

MANNHEIM. (150jähriges Jubiläum des Mannheimer Nationaltheaters.) Nur wenige deutsche Bühnen tragen ihre Benennung National-Theater so zu Recht wie das Mannheimer Theater; denn es waren wirklich echt patriotische, nationale Impulse, der Wille, dem deutschen Geiste, deutschem Denken und Fühlen eine Heimstätte auf der Bühne zu schaffen, die dieses Theater 1779 ins Leben rief. Die erste große Tat dieser Nationalbühne war die Uraufführung der „Räuber" im Januar 1782, der Beweis, daß es der Mannheimer Bühne ernst war mit der Erfüllung der Aufgabe, zu der es sein Name verpflichtete. Die Gunst eines Fürsten, Carl Theodors, der bis zum Gründungsjahr seine Residenz in Mannheim hatte, hat den Mannheimern ihre Bühne gegeben. Doch gar bald schon übernahmen die Bürger selbst dieses Theater; die Mannheimer Bühne ist das älteste deutsche Stadttheater. Mit seinem Theater hat sich der Mannheimer immer sehr eng verwachsen gefühlt, und so wurde auch die Feier des 150jährigen Jubiläums eine Angelegenheit der gesamten Bürgerschaft. Daß die „Räuber" im Spielplan der Festwoche nicht fehlen durften, ist selbstverständlich. Eine Aufführung dieses mit der Mannheimer Bühne so eng verwachsenen Schillerschen Jugenddramas, die jener denkwürdigen Uraufführung an hinreißender Wirkung, wenigstens äußerlich gesehen, nicht nachstand, bildete den Auftakt der Feier im Theater. Die zweite Gabe des Schauspiels war Shakespeares „Kaufmann von Venedig". Bedeutenderes als das Schauspiel bot in dieser Festwoche die Oper. Nahe der Gründungszeit des Mannheimer Nationaltheaters steht jene erste große Blütezeit des Mannheimer Musiklebens, das eng verknüpft ist mit den Namen Stamitz, Cannabich, Holzbauer, jene Zeit der „Mannheimer Schule", die auch auf den jungen Mozart während seines Aufenthaltes in Mannheim so ungemein befruchtend gewirkt hat. Gerade der Werke Mozarts hat sich die Mannheimer Bühne stets mit großer Liebe und Sorgfalt angenommen und seine „Zauberflöte" ist die meistaufgeführte Oper in Mannheim. Sie war auch die erste Festoper der Jubiläumswoche und erlebte unter Leitung von GMD. Orthmann eine in jeder Beziehung befriedigende Aufführung, würdig der reichen Traditionen, die Mozart und sein Werk mit Mannheim verbinden. Den Höhepunkt der Festveranstaltungen bildete die Aufführung von Beethovens „Fidelio" mit Erb als Florestan und G. Bindernagel als eine diesem Künstler gleichwertige Partnerin in der Titelpartie. Furtwängler stand am Pult und ließ diese in mehr als einer Beziehung einzige Oper Beethovens zum seltenen Erlebnis werden. Tiefen Eindruck hinterließ auch die Aufführung von Pfitzners „Palestrina" unter des Komponisten eigener Leitung. Dankbar anerkannte Pfitzner in einer der Aufführung sich anschließenden Ehrung, daß Mannheim die erste deutsche Bühne war, die alle seine Werke aufführte. Den frohen Ausklang des Jubiläums bildete der „Rosenkavalier" unter der Leitung von Erich Kleiber, der ebenso wie Furtwängler einst der Führer des Mannheimer Theaterorchesters war und von hier aus seinen Aufstieg zum Dirigenten von internationalem Ruf unternahm. Noch einen dritten großen Meister des Taktstockes führte das Theaterjubiläum zurück an seine einstige Wirkungsstätte, Bodantzky. Er dirigierte das Meistersingervorspiel, das der Räuberaufführung vorausging. Die übrigen Veranstaltungen der Festwoche wollen wir, da es zu weit führen würde, übergehen und aus diesem Grunde auch die zum Teil recht klangvollen Namen der Ehrengäste nicht aufzählen. Erwähnt sei nur noch die in den Räumen des Schlosses untergebrachte Theaterausstellung, die nicht nur lokale Bedeutung hat, sondern auch Nichtmannheimern viel Inntereſſantes bietet. Das Jubiläum war ein starkes Bekenntnis der gesamten Mannheimer Bevölkerung zu ihrem Theater, eine Rückschau auf eine ruhmreiche Vergangenheit, aus der erneut der starke Wille er-

wuchs, das von den Vätern ererbte Gut trotz der Ungunſt der Zeit zu erhalten und zu mehren.

K. Stengel.

MÜNCHEN. Das abklingende Konzertjahr 1928/29 brachte in ſeinem Finale noch einmal das Ereignis einer bedeutſamen Uraufführung, nämlich des 129. Pſalms „De profundis clamavi" für Soli, gemiſchten Chor, Orcheſter und Orgel des Münchener Tonſetzers Karl Preſtele. Eine Schöpfung voll hohen künſtleriſchen Ehrgeizes, die neben den Kennzeichen einer der Emphaſe zuneigenden Jugendlichkeit zugleich die Gewähr einer aus geſundem Boden gewachſenen und unvergrübelten Begabung erbrachte. Noch drängt der Gefühlsimpuls des Komponiſten, dem Vorrecht ſeiner Jahre gemäß, mehr nach außen denn nach innen; noch ſcheint ihm die virtuoſe Beherrſchung der Mittel ſtellenweiſe wichtiger als der verinnerlichte Ausdruck, in dem Preſteles Werk ſein großes Vorbild, Bruckners 150. Pſalm, freilich noch nicht erreicht. Allein die Begeiſterung, die der Komponiſt für ſeine großangelegte Schöpfung mitbringt, iſt durchaus wahr, ſo daß man auch aus ſeinem Pathos die Sprache echten Gefühls zu erlauſchen vermag. Jegliches Neutönertum um der leidigen Neuheit willen bleibt Preſtele fremd; allein, wo er Unerhörtes zu ſagen trachtet, greift er zu harmoniſchen Kühnheiten und ſchneidenden Härten in der Linienführung, die nicht aus dem Modeſatzkentum erzwungener Aharmonik, ſondern aus innerer Notwendigkeit geboren ſind. Und ſo gelingt es dem Komponiſten, obwohl er auf Originalität um jeden Preis verzichtet, auch in einer muſikaliſchen Mundart, die nicht unbedingt „neu" iſt, Eigenes, Eigenwilliges und Starkes zu verlautbaren. Der Münchener Lehrergeſangverein und das Bayeriſche Staatsorcheſter unter Führung ihres gemeinſamen Dirigenten GMD Hans Knappertsbuſch ſetzten ſich im Verein mit den Soliſten Eliſabeth Feuge-Friederich, Luiſe Willer, Julius Patzak und Georg Hann mit dem Eifer heiliger Überzeugung für die Neuheit ein, deren Uraufführung entſchieden mehr als ein lokales Ereignis bedeutete.

Über ein ſolches kam der Kompoſitionsabend von Max Büttner leider in der Hauptſache nicht hinaus. Der langen Ausdehnung des Violinkonzertes entſprechen die Einfälle durchaus nicht; etwas beſſer ſtand es um die „Orcheſtervariationen über ein heroiſches Thema" und eine Sinfonie. Büttner produziert, ſo ſcheint es, mit verhältnismäßiger Leichtigkeit, die jedoch bei ſehr mangelhafter Sichtung des thematiſchen Materials, das allzu wahllos übernommen wird, zu einer gewiſſen Leichtfertigkeit verführt und dieſe verdrießt. Ein Poſitivum: ausgeprägter Sinn für Inſtrumentierung und Klanglichkeit. — Wandelt Büttner vorläufig noch auf allzu ausgetretenen Pfaden, ſo erhielt man bei dem Kompoſitionsabend Siegfried Kallenbergs erneut den Eindruck einer einſiedleriſchen Begabung, deren hochgeſpanntes Wollen ſich allerdings nicht durchwegs in ebenſolchem Vollbringen zu erlöſen vermag. Echtes und Tiefempfundenes, um das ſtets ein tragiſcher Hauch, die Spur des Kampfes, wittert, ſteht neben Ergrübeltem und Bizarrem. Der Zwieſpalt im Weſen Guſt. Mahlers ſcheint ſich in ſeinem Raſſegenoſſen Kallenberg zu wiederholen: ein beinahe rührender Hang nach Naivität und Urſprünglichkeit, erdrückt durch intellektuelle Überfracht.

Der Chroniſt verzeichnet außerdem noch ein mutiges Beginnen der „Konzertgeſellſchaft für Chorgeſang", die unter der kühnen Initiative von Staatskapellmeiſter Karl Elmendorff eine im Verhältnis zu den beſcheidenen choriſchen Mitteln überaus eindrucksvolle Aufführung der ſelten gehörten, in dem „Laudi alla vergine Maria" zu einſamen Ausdruckshöhen aufwachſenden „Pezzi sacri" von Giuſeppe Verdi brachte.

Verdi ehrte auch die Staatsoper mit einer Neueinſtudierung ſeiner „Aida" unter der muſikaliſchen Leitung von Paul Schmitz, der gleich den neuen Bühnenbildern einer monumentalen Wirkung zuſtrebte. Dabei kam jedoch die Poeſie mancher Einzelheiten, insbeſondere der Stimmungszauber des Nilaktes etwas zu kurz. Jene geheimnisvollen lyriſchen Unterſtröme wurden einer mehr auf der Oberfläche treibenden Brillanz aufgeopfert, die Singſtimmen einem allzu ſouverän ſich gebärdenden Orcheſterklang ausgeliefert. Für die ſoliſtiſche Bewältigung verfügt die Münchner Oper über eine ganz hervorragende doppelte, partienweiſe ſogar dreifache Beſetzung; eine Leiſtung überragt allerdings dennoch alle übrigen: die Amneris von Luiſe Willer! Dr. W. Zentner.

NÜRNBERG. „Macbeth" von Giuſeppe Verdi. Erſtaufführung. — Ein Werk, das der Opernbühne von heute ſo gut wie abhanden gekommen iſt. Ganz mit Unrecht! Mögen manche in dieſer Partitur nur den bekannten Verdi erkennen, wie er aus ſeinen landläufigen Bühnenwerken überall geprieſen wird, es ſteckt in dieſem „Macbeth" doch mehr als nur Unterhaltungsmuſik. Das Textbuch von Francesco Maria Piave, ins Deutſche von Georg Göhler übertragen, hält ſich im ganzen ſtreng an den Vorwurf Shakeſpeares. Nur wenige Szenen fehlen, andere ſind mehr opernhaft geſtaltet. Wie immer hat Verdi auch hier mit Melodien nicht gegeizt. Eine beſondere Rolle ſpielen in der Oper die Chöre. Die Friſche und Aus-

druckskraft ihrer Szenen vereinigt sich mit den Solostimmen zu großen Ensembles und Finales. Gerade diese bleiben von überzeugender Wirkungskraft. Ihr bühnensicherer Aufbau und kühner dramatischer Wurf ist überwältigend. Auch die große Szene im Saale Macbeths bei der glänzenden Tafel ist eine genial entworfene Partie des Werkes, dessen Durchführung auf Schritt und Tritt den kundigen Theaterpraktiker durchblicken läßt. Da die Oper seinerzeit in der Großen Pariser Oper gegeben wurde, enthält sie im dritten Akt das obligate Ballett in Gestalt eines breit angelegten Hexentanzes. Ganz im Sinne der Großen Oper sind auch manche der zahlreichen Arien zu bewerten, von denen die Macbeths: „Oh, Kinder, meine Kinder" und die Wahnsinnsarie der Lady auch heute noch bisweilen auf dem Konzertpodium begegnen. Neben den vielfachen melodischen Schönheiten der Partitur gibt es natürlich auch Passagen, die dem Ohre etwas trivial vorkommen, wie jene ländliche Musik beim Einzug des Königs in den verhängnisvollen Palast oder die Ausgestaltung der Hexenchöre und des Mörderchores. Hier ist Verdi so sehr Melodiker, daß die heiteren Viervierteil- und Sechsachteltakte mit ihren leichten Melodien gar nicht zu dem unheilschwangeren Text passen wollen, der diesen Stellen unterlegt ist. Doch für diese kleinen Schönheitsfehler entschädigen reichlich die großen dramatischen Impulse und musikalischen Akzente, die die Partitur durchziehen und die eigentlich nicht recht verstehen lassen, weshalb man dem Werke so selten oder fast gar nicht begegnet. Es bedeutete deshalb eine Tat im Nürnberger Theater, daß man sich dieser Oper erinnerte. Ihr Publikumserfolg wenigstens bei der Premiere — die Presse konnte sich sonderbarerweise zu einem Teile nicht für das Werk erwärmen — ist auf die selten gute Wiedergabe zurückzuführen. Der junge, temperamentvolle Kapellmeister Alfons Dressel packte in seiner urwüchsigen Musikantenlaune die Gelegenheit beim Schopfe, um die Partitur in all ihren Vorzügen erscheinen zu lassen. Unterstützt wurde seine Arbeit durch den Regisseur R. Hartmann, dessen plastische Bühnenbilder, eindringlich und architektonisch klar gestaltet, äußerst wirksam waren. Erstklassige Besetzung der Hauptpartien und genügende Schulung des hier sehr wichtigen Chores ließen reife Bühnenleistungen zustande kommen. Sophie Wolf, unsere Hochdramatische, erreichte in meisterlicher Darstellung und gesanglicher Vollkommenheit als Lady größtes Format und hatte in Jaro Prohaskas ausgezeichnetem Macbeth einen ebenbürtigen Partner. Wie sehr das Werk in völlige Vergessenheit geraten ist, zeigt der Umstand, daß die Intendanz es wagen konnte, die Oper als „Neuheit" allenthaben anzukündigen!

Die Oper geht mit der Zeit und ihrer Mode. Darum hat sie nunmehr auch ihre „Krise". Freilich war diese Angelegenheit eine recht blamable Sache für die alte Meistersingerstadt und ganz besonders für deren Kunstausschuß. Dieses ziemlich im Verborgenen blühende Kollegium wandte sich eines Tages an die Öffentlichkeit und erklärte wegen des ständig wachsenden Defizits, das fast an die zweite Million streift — die Leistungen und der Spielplan stehen allerdings dazu in keinem entsprechenden Verhältnis —, die Frage der Opernauflösung diskutieren zu müssen und bat zugleich um öffentliche Aussprache. Dies geschah auch in reichem Maße in den Tagesblättern. Wenn wir zugeben, daß dabei viel Unnützes oft von Leuten, die nicht immer kompetent sind, geschrieben wurde, so war man sich doch im allgemeinen darüber einig, daß Dr. Maurach, der Generalintendant, für Nürnberg nicht gerade die rechte Persönlichkeit sei, zumal das Theater in Bezug auf Spielplan und Personalpolitik viel zu wünschen übrig lasse. Nach einigen Wochen erklärte nun der Stadtrat und der Kunstausschuß, daß die öffentliche Diskussion kein Ergebnis gebracht habe, da Nürnberg eine Oper als Kulturfaktor nicht entbehren könne, und daß vorläufig eben alles beim Alten bleiben müsse; zudem sprach man dem gekränkten Intendanten das Vertrauen aus — wie es so schön hieß, einmütig — und verpflichtete ihn zum Trost auf weitere fünf Jahre! Wahrlich eine ergötzliche Geschichte, über welche man geneigt ist zu lachen, wenn sie nicht so traurig wäre. Nürnberg als zweitgrößte Opernbühne Bayerns, müßte ganz anders dastehen, als es in Wirklichkeit hier aussieht. Aber de gustibus non est disputandum, auch nicht de partibus! Und diese spielen eben auch in der Kunst von heute eine große Rolle. — Das Repertoire läuft gemächlich weiter, erfreut ein fast stets leeres Haus mit Opern, wie sie nun einmal üblich sind. Neu war lediglich eine gute Studierung von Wagners „Rienzi" und die Aufnahme der freundlichen „Li-Tai-Pe" des Münchner Generalintendanten Clemens v. Franckenstein, dessen Musik, durchaus auf Wohlklang eingestellt, wenig dramatische Höhepunkte bietet. Den sechzigsten Geburtstag Pfitzners beging man mit einer trefflichen Einstudierung des „Armen Heinrich", dessen musikalische Feinheiten Kapellmeister Wetzelsberger restlos erschöpfte. Im kleinen Haus, das meist nur dem Schauspiel dient, erlebten die „Pilger von Mekka" von W. Gluck eine Wiederaufnahme; sie erfreuten durch den natürlichen Fluß reizender Melodien, die über das anspruchslose Textbuch gerne hinwegsehen lassen. Strawinskys „Feuervogel" und der am gleichen Abend gegebene Einakter von Kurt Weill „Der

Zar läßt ſich photographieren" konnten nur bei der Premiere einen Erfolg buchen. Anläßlich der Ungariſchen Woche gaſtierte zweimal das Enſemble der Budapeſter Oper in Nürnberg und zeigte in Poldinis „Faſchingshochzeit" und in der Pucciniſchen „Turandot" ausgezeichnete Enſemblekunſt, ein beſonderes Merkmal der Slaven, und ebenſolche muſikaliſche Kultur ſitzt in dem Budapeſter Orcheſter.

Viel aktiver geſtaltet ſich das Nürnberger Konzertleben. Es wird beherrſcht von den Vereinen, unter denen der „Philharmoniſche Verein" mit großen Sinfoniekonzerten unter der gaſtweiſen Leitung von R. Heger, Wien, an erſter Stelle zu nennen iſt. Strauß und Mahler wurden hier glänzend interpretiert, Bertil Wetzelsberger verſuchte im Rahmen dieſer Konzerte für moderne Muſik eine Lanze zu brechen; mehr Glück als bei Hindemith und Weill hatte er bei Strawinsky, deſſen „Ödipus Rex" immerhin durch die lapidare Wucht ſeiner markanten Chöre zu feſſeln wußte. Der Privatmuſikverein, der ſich erleſene Quartette wie das Wendling- oder Buſchquartett verpflichtet, verſuchte es ebenfalls mit einem modernen Abend und brachte Schönbergs „Pierrot Lunaire"; die Nürnberger hatten aber für derlei Muſik wenig Verſtändnis und machten von ihren Hausſchlüſſeln Gebrauch. Der Verein für klaſſiſchen Chorgeſang hinterließ mit dem Requiem von Verdi, das Karl Demmer ergreifend ausdeutete, ſtarke Eindrücke, nicht minder der Lehrergeſangverein, der Hugo Kauns tiefſchürfendes Requiem und Regers monumentalen 100. Pſalm zum Vortrag brachte, außerdem durch die ſtilgetreue Wiedergabe der Matthäuspaſſion genau am Jahrestag der Uraufführung in der zweimal überfüllten großen Peterskirche das Werk des großen Thomaskantors geziemend ehrte. Fritz Binder hatte hier äußerſt anerkennenswerte Arbeit geleiſtet. Eine beſondere Würdigung erheiſcht das Muſizieren Otto Döbereiners. Als Leiter ſeines Madrigalchores und Kammerorcheſters ſowie des Laucherchores pflegt er beſonders alte Muſik, wie ſie ein Abend unter dem Motto: „Alte und neue Weiſen aus vier Jahrhunderten" darſtellte, und ſetzt ſich ganz beſonders für das Schaffen Armin Knabs, des fränkiſchen Komponiſten, ein. Neu ſind für Nürnberg die Kinderchöre der Peſtalozziſchule, die neben recht anſprechenden Geſangsleiſtungen ſchon um deswillen begrüßt werden müſſen, weil hier in den Kinderherzen Verſtändnis für und Liebe zum Deutſchen Lied gehegt werden, was gerade in unſerer Zeit beſonders wichtig erſcheint. Von Gaſtkonzerten verdienen Erwähnung die Budapeſter Philharmoniker unter E. v. Dohnanyi, ein trefflicher Inſtrumentalkörper, und die Münchener Philharmoniker, die der verheißungsvolle Nürnberger Kapellmeiſter Willy Eſche leitete. Hier lernte man Münchner Mozartkultur kennen. Prof. Zilcher hatte mit ſeinem Würzburger Kammerorcheſter ebenfalls große Erfolge. Von den Soliſtenkonzerten ragen wenige über das Durchſchnittsmaß hinaus. Kahl-Decker, die einheimiſche Pianiſtin, findet immer rege Intereſſengemeinſchaft und die Don-Koſaken ſingen ſtets vor ausverkauften Häuſern. Ein neuer Stern am Baritonhimmel wird zweifellos Georg v. Tſchurtſchenthaler, der in ſeinem hieſigen Liederabend von Siegfried Wagner für die Bayreuther Feſtſpiele verpflichtet wurde. Hans Pfitzner ehrte die Stadt Nürnberg durch eine groß angelegte Pfitznerwoche, die der Meiſter an der Spitze der hieſigen Philharmoniker mit einem unvergeßlichen Abend, der ſeinen Höhepunkt in dem von W. Gieſeking bravourös geſpielten Klavierkonzert des Jubilars hatte, einleitete; in zwei Kammermuſikabenden vermittelten Walther Körner (Klavier) und Anita Portner (Violine) im Verein mit Willy Kühne (Cello) wertvolle Pfitznerſche Kammermuſikwerke, zu denen ſich das Nürnberger Streichquartett an einem Abend geſellte.

Dr. Fritz Jahn.

SCHWERIN (Meckl.). Uraufgeführt wurde am Mecklenburgiſchen Staatstheater die dreiaktige Märchenoper „Die Schöne Lau" von Julia Kerwey. Das Libretto der Aenne von Below hält ſich genau an die ſinnvolle Märchendichtung Mörickes aus dem Stuttgarter Hutzelmännlein. Die Komponiſtin hat die Stimmung im weſentlichen gut getroffen und findet für die feinen Bühnengeſchehniſſe den rechten charakteriſierenden Ausdruck. Längere melodiſch ausgeſponnene Zwiſchenſätze ſind in Aufbau, Form und Erfindung Ausdruck einer klaren künſtleriſchen Perſönlichkeit. Man kann dieſem erſten Bühnenwerk der jungen Komponiſtin die Achtung nicht verſagen. An weiteren Neuheiten gelangten noch Franckenſteins „Li Tai Pe" und Korngolds „Wunder der Heliane" zur erfolgreichen Aufführung. Jovita Fuentes war in der Franckenſteinſchen Oper die Trägerin der weiblichen Hauptrolle. Bittners „Hölliſch Gold" und Donizettis unverwüſtlicher „Don Pasquale" ſeien aus dem Spielplan, der neben Wagner weitere gangbare Werke umfaßte, als beſonders bemerkenswert noch hervorgehoben.

In den Orcheſterkonzerten kamen zur Uraufführung Gerhard v. Keußlers Geſangszyklus „Das große Bündnis" und zwei Werke von Robert Alfred Kirchner, eine Liederfolge „Mutter" und „Ländliche Suite" für Violine und Orcheſter. Keußler iſt auch in dieſem Werke wieder von

ſtrenger Folgerichtigkeit in der muſikaliſchen Faſſung. In der tiefen Verinnerlichung und dem Adel der Geſinnung liegt der große ſeeliſche Reichtum dieſer Muſik. Kirchner iſt ein gemäßigter Moderner. Er muſiziert mit großer Schaffensfreude natürlich und ungeſucht friſch. Waltershauſens Krippenmuſik, ein Klavierkonzert Herm. Reutters und Lechthalers Stabat mater waren die weiteren Orcheſterneuheiten. Dem Gedächtnis Frz. Schuberts galt eine dreitägige Feier; hierbei wirkten die Berliner Pianiſtin Diehn-Slottko und Hermann Schey mit. Richard Rößlers neues Klaviertrio, das in einem Kammermuſikabend des Schweriner Streichquartetts aus der Taufe gehoben wurde, erwies ſich in Erfindung und Durchführung als eine wirkliche Bereicherung neuzeitlicher Kammermuſik. A. E. Reinhard.

AUSLAND.

MAILAND. Der Geiger Joſeph Szigeti legte an einem vom Mailänder Konzertverein veranſtalteten Violinabend Proben ſeines muſikaliſch hochwertigen Könnens ab, das bei Publikum und Preſſe die verdiente Würdigung erfuhr. Neben der techniſchen Virtuoſität und Sicherheit in Darbietung von bekannten Violinſachen Bachs und Tartinis bewunderte man die ſouveräne Beherrſchung moderner und für Italien noch neuer Arbeiten, wie der „Ungariſchen Tänze" von Bartoh, der Stücke von Szymanowsky und De Falla. Den nachhaltigſten künſtleriſchen Eindruck und den entſcheidenden Erfolg aber erzielte der Geiger vermöge der Geſtaltungfähigkeit und Interpretierungsgabe, die er in Blochs „Baalſchem" und Debuſſys Sonate bewährte. Am Klavier dokumentierte ſich Boris Golſchmann als einfühlender und geſchmacksſicherer Begleiter. Für die Reinigung der immer noch reichlich muffigen Atmoſphäre gewiſſer Violinveranſtaltungen bilden derartige mutige Verſuche eine nicht zu unterſchätzende Pionierleiſtung. Dr. F. Roſe.

PARISER MUSIKLEBEN. Seit den letzten zwei Jahren erleben wir in Paris eine künſtleriſche Senſation nach der anderen. Die deutſche Kunſt feiert hier beſtändig Triumphe! Die Wiener Oper, der vorjährige Mozart-Zyklus, die Furtwängler-Konzerte ſeien nur erwähnt, als Vorgänger des Beſuches dieſes Rieſenunternehmens, das „Bayreuth" heißt und deſſen Künſtler in der franzöſiſchen Hauptſtadt mit Freuden empfangen worden ſind. — Paris, wo Wagner längere Zeit für ſeine Ideale kämpfte, ſpielte in der Entwicklung ſeines Schaffens eine beſondere Rolle. Hier entſchloß er ſich endgültig, trotz des größeren Erfolges der damals noch vorherrſchenden italieniſchen Opernrichtung ſeinen geraden, deutſchen Weg weiter zu gehen. Die Folge dieſes Entſchluſſes war auch die ſpätere Entſtehung des „Ringes der Nibelungen", deſſen doppelte Aufführung im Rahmen eines „Wagner-Feſtes" Ende Juni, im Theater „Champs Elysées", ſtattfand. Man mag über Wagners Kunſt denken, wie man will — manche junge Komponiſten finden ihn, auch hier, nicht mehr „écontable" — feſtgeſtellt muß es aber werden, daß ſeine Muſik in Frankreich dieſelbe univerſelle Bedeutung wie ein Bach, Beethoven oder Schubert für die Maſſe hat. Es ſind keine Deutſchen allein, die im Theater über fünf Stunden lang ſitzen, die meiſten Zuhörer verſtehen auch wenig von der Sprache dieſer Dichtung — nur die Muſik feſſelt ſie und zum Schluß eines jeden Aktes entlädt ſich die Begeiſterung in einem nicht enden wollenden, toſenden Beifall. Sogar die franzöſiſchen Orcheſtermuſiker klettern auf ihre Sitze, um die deutſchen Künſtler zu ſehen und ihnen Ovationen zu bringen — alle ſind ſich einig, daß man „Wagner" noch nie in einer derartig qualitativ ausgeglichenen Ausführung gehört hat. — Was Franz v. Hoeßlin als Leiter des „Ringes" geleiſtet hat, übertraf alle Erwartungen. Das Straram-Orcheſter war unter ſeinem Stabe wie verwandelt. Bei aller Farbenpracht verſtand Hoeßlin der Partitur eine Fülle lebendiger Muſik zu entlocken, dynamiſche Steigerungen, wie ſelten, herauszubringen und große Klangfülle hervorzuzaubern. Die allgemeine Wiedergabe des Bühnenwerkes war des ſtolzen Namens „Bayreuth" würdig. Wie es in der Pariſer Preſſe bemerkt wurde, herrſchte überall die Tradition, die nur den deutſchen Sängern eigen iſt. Ihre ganze Schule iſt auf Wagners Vokaltechnik eingeſtellt und — ſie haben das deutſche Gemüt, welches für die Offenbarung Wagners unentbehrlich iſt — Eigenſchaften, die natürlicherweiſe der Pariſer Oper entgehen. Stimmlich waren die meiſten Künſtler hervorragend; was aber das „timbre" anbetrifft, nicht immer auf gleicher Höhe. Die Männerſtimmen klangen viel abgerundeter und voller, Frauenleiſtungen grenzten an ein beinahe übermenſchliches „Wollen". Schöne Stimmen beſitzen: Marg. Kloſe (Erda) und Siegrid Onegin (Fricka), hervorragend iſt in ſeiner Gleichmäßigkeit Correks Bariton (Wotan), mächtig die Tenöre von Melchior (Siegmund) und Kirchhoff (Siegfried), prachtvoll der Baß von Hunding-Hoffmann. — Die Bühnenaufmachung enttäuſchte — man hat ſich „Bayreuth in Paris" anders vorgeſtellt, zumal die Theaterbeſucher durch die modernen Dekorationen der ruſſiſchen Oper in der letzten Zeit ſehr verwöhnt waren.

Vor dem „Ring" ſpielten in demſelben Theater, abwechſelnd mit den bereits in meinen Berichten

erwähnten russischen Opernvorstellungen, die Italiener aus Turin einen „Rossini-Zyklus". Sehr gut geschulte Stimmen im ausgeglichenen Ensemble, moderne Dekorationen sicherten der Turiner Oper den ihr gebührenden Erfolg, dank auch der Beteiligung des ausgezeichneten russisch-italienischen Chores unter Direktion von Wlassow. — An Chorkonzerten auswärtiger Vereinigungen fehlte es dieses Frühjahr nicht. Der amerikanische Dayton-Westminster-Chor wählte die Pariser Oper für sein erstes Auftreten in Europa. Man war stark enttäuscht, besonders nach dem begeisterten, in der Reklame aufgeführten Urteil Mengelbergs. Ein echt amerikanischer „Bluff": 60 in Chorgewändern, schwarzweiß gekleidete Menschen, gruppiert im aufsteigenden Quadrat, ohne Notenblatt vor sich! Ein ungleicher Eindruck, bald wohlklingend in der Gesamtwirkung, dann wieder unangenehm durch leichtes Detonieren in einzelnen Stimmen. Ferner ein vollkommenes Verkennen des Bachschen Stiles, bis auf die Fugen, die im Aufbau meisterhaft wiedergegeben wurden. Die amerikanische Eigenart kam sehr zum Vorschein: geringes geistiges Erfassen bei stark entwickelter technischer Vollendung. — Keinen großen Zulauf hatte das Konzert der Arbeiterchöre von Düsseldorf und Krefeld. Man bewunderte die seltene, „fast militärische" Disziplin der 400 Sänger. Dr. Paulig gelang es vorzüglich, die dramatischen Kontraste des hier wenig bekannten Verdischen „Requiem" hervorzuheben, dagegen entgingen ihm die Feinheiten der Dynamik fast vollkommen. — Viel Interesse erweckte das erste Erscheinen der „Sängerknaben der ehemaligen Hofburgkapelle" aus Wien in Paris, die an einem Frühlingsmorgen in der Kirche St. Etienne du Mont die „Krönungsmesse" von Mozart sangen und abends, im Pleyel-Saal, einen Akt des Singspieles von Haydn „Der Apotheker" in Kostümen sehr hübsch aufführten. Im ersten Teil des Konzertes ließen sie interessante „gothische Gesänge" des XII. Jahrhunderts hören. Wenn die Leistung durchweg gut war, so wies sie jedoch nicht die Qualitäten des Leipziger Thomanerchores auf (ob wir diesen auch mal in Paris begrüßen werden können?!). — Der hier neugegründete Philharmonische Chor wies, unter dem Stabe des Schweizer Chormeisters Ernst Levy gleich beim ersten Auftreten große Vorzüge auf. Man merkte die vorausgegangene gründliche Winterarbeit. Der „Messias" von Haendel erstand in voller Pracht, und zwar ungekürzt nach der Originalpartitur (ohne Mozartsche Instrumentation!). Vier Stunden Musik und die Spannung ließ nicht nach — der begeisterte Beifall belohnte die Mitwirkenden, von denen Ives Finaire durch seine weiche Tenorstimme besonders auffiel. — Eine Errungenschaft für die Hauptstadt ist fraglos die Berufung von Pierre Monteux an die Spitze des neuen Symphonie-Orchesters an Stelle von Ansennet und Fourestier. Er ist ein typisch französischer Dirigent, der an den hier unvergessenen Chevillard in gewisser Art sehr erinnert. Seine langjährige Tätigkeit in Amsterdam verlief nicht ohne Einfluß von Mengelberg, von dem er sicherlich seine manchmal nur etwas zu ausgeprägte Straffheit der Leitung sich angeeignet hat. Monteux ist es dadurch gelungen, die Disziplin der jungen Orchestervereinigung zu heben und eine einheitliche Klangwirkung zu erzielen. Es sei bemerkt, daß der neue Kapellmeister in seinen Programmen viel Platz der Epoche „Brahms-Strauß" einräumt. — Dem unermüdlichen Vorkämpfer deutscher Musik in Frankreich, Oskar Fried, verdanken wir die erste hiesige Aufführung von Mahlers „Lied von der Erde". Es war ein Abend, der sich würdig den Furtwängler-Konzerten anschloß. Wenn Fried auch die suggestive Kraft eines großen Dirigenten fehlt, so versteht er es doch, die Stimmungen herauszuholen und die Vorzüge einer Komposition zu offenbaren. Rosette Anday (Wien) gab die Altpartie ausgezeichnet wieder. So blieb der lebhafte Erfolg nicht aus — das vortreffliche Straram-Orchester wurde stark mitgefeiert.

Anläßlich der sechzigjährigen Wiederkehr des Geburtstages des ehrwürdigen Komponisten Albert Roussel wurde zu seinen Ehren ein Fest veranstaltet — ein Kammermusikabend und ein Orchesterkonzert in der Großen Oper, die ein eigenartiges Bild seines Schaffens gaben. Roussel ist ein Musiker, der es ehrlich mit seiner Kunst meint. Sein enormes kontrapunktisches Können bringt ihn hin und wieder dem Urgrund der Harmonik nahe, er besinnt sich aber rechtzeitig und geht seinen Weg sicher weiter. So entsteht eine stark gewollte, disziplinierte Kunst und insofern ist die Bezeichnung seiner Kompositionsart als „Neoklassizismus" nicht ganz unberechtigt. Sein bestes Werk ist und bleibt die „Orchestersuite" F-dur, die den deutschen Dirigenten warm empfohlen werden kann. Albert Wolff dirigierte sie, ihrem Charakter entsprechend, mit großer Lebendigkeit. Das neueste Werk von Roussel, der „80. Psalm", zeigt eher den melancholischen Zug eines denkenden Musikers und wirkt im ganzen stark. — Einige jüngere, Roussel verehrende Komponisten (darunter auch Honegger) widmeten ihm anläßlich dieser Feier eine Reihe von Klavierstücken „genre Roussel", von denen das Gelungenste der Feder des talentvollen Jacques Ibert entstammt, eines sehr geistreichen Franzosen, dessen Singspiel „Angelica" bereits wiederholt mit Erfolg das Licht der Rampe erblickte. Ibert schrieb auch ein Cellokonzert mit Begleitung von

nur vier Hörnern und brachte dadurch manche neue, sehr schöne Klangeffekte hervor.

Konzerte der extremen Richtung werden mäßig besucht. Ein fast leerer Saal bei Baillard, der pianistisch wirkungsvoll Narsanyis „Drei Tänze" herausbrachte — ein Versuch, die Urform des modernen Tanzes zu finden. Dann gestaltete Poulet mit großem Aufwand die Uraufführung des ultramodernen Werkes von Villa-Lobos „Amazonas", wozu das Orchester auf 120 Mann verstärkt werden mußte — schade um die Mühe! Da hört die Musik auf, ein kakophonisches Akrobatenstück kommt nun zustande, das kein Bild der beabsichtigten brasilianischen Volkseigenheit geben kann. Die zweite „Neuheit" — „Amerika" genannt — anzuhören, habe ich unter den gegebenen Umständen unterlassen. Es soll dort noch schlimmer zugegangen sein.

Eine Flut von Konzertgebern, die sich den Winter über in Amerika „money" holen, überströmt nach Ostern die Weltstadt, um sich mit neuen Kritiken für die nächste Saison zu rüsten. Aus diesem Grunde hören die Veranstaltungen nicht vor Juli auf. Jehudi Menuchin ist heute ein fertiger Violinspieler, der in einem Atemzug drei Konzerte der „drei großen B's" ohne sichtliche Ermüdung spielen kann und in einer Vollendung, um die ihn mancher erwachsener Musiker beneiden könnte. — Heifetz lockte weniger — er ist auch keine Sensation mehr! Entschieden ein staunenswert solider Geiger, dessen Entwicklung abgeschlossen ist. — Bedeutenden künstlerischen Erfolg hatten zwei Klavierabende von W. Gieseking. Sein Spiel gefällt den Parisern als „Miniaturarbeit" sehr, solange er nicht den letzten Beethoven spielt. Hier fehlt Gieseking der nachschaffende Geist, den er bei der Interpretation der von ihm bevorzugten Altklassiker und französischen Impressionisten in reichem Maße besitzt. — Als vortrefflicher Bachspieler erwies sich der junge Albert Leveque, der sämtliche Klavierkonzerte von Joh. Seb. Bach mit dem Lamoureux-Orchester zur Aufführung brachte. Als Zugaben spendete er die hier jetzt sehr in Aufnahme gekommenen Bachschen Choralvorspiele in Busonis Bearbeitung. — Wilh. Backhaus gab mehrere Beethovenabende, er spielte alle Klaviersonaten. Der Gesamteindruck: gesunde Sachlichkeit, wenig Inspiration, eine gewisse Neigung, das Tempo an technischen Stellen zu beschleunigen, sonst prachtvoll in der Tongebung und Auffassung. Eine andere Rekordleistung: sämtliche Beethovensche Klaviertrios, von dem Busch-Trio, teilweise sehr spontan, dann wieder zu „klassisch" gespielt, wie die Franzosen es nennen, wenn man z. B. das „Andante" op. 97 sehr verschleppt. Die Begeisterung der leider nicht sehr zahlreich erschienenen Kammermusikliebhaber war trotzdem groß. — Arthur Rubinstein bot mit großer Gewandtheit einen ganzen Abend nur spanische Musik und erntete damit viel Beifall. — Der Verbreitung unbekannter deutscher Lieder im Ausland wird wenig geholfen, wenn die Sängerin eine für ihre Stimmlage ungünstige Wahl trifft. Der Liederabend von Siegrid Onegin hinterließ aus diesem Grunde nicht den gleichen Eindruck wie im vorigen Jahre — man bedauerte, Schubert, Brahms und Wolff nicht genügend gehört zu haben, die der geschätzten Künstlerin eher liegen. — Alfredo Casella ließ seine neueste C-dur-Cellosonate, ein klar gegliedertes, auf altem Boden stehendes Werk, aufführen, ferner machte uns Cassado mit der aus dem Anfang des vorigen Jahrhunderts stammenden Sonate von Jean Bapt. Bréval bekannt. — Ungewöhnliche kompositorische Begabung besitzt der Menuchin stammverwandte Jüngling Julien Krein, ein bedeutender Pianist. Er besitzt soviel melodische Erfindung und rhythmische Gestaltung, daß er es nicht nötig hätte, den Mangel an Talent durch übertriebene Dissonanzen zu verdecken. Erfreulich in dieser Hinsicht ist das Schaffen von Georges Dandelot. Klar harmonisiert und thematisch reich an Stimmungen sind seine „Chansons de Bilitis", denen Claire Croiza eine geeignete Interpretin war. — Gewisse Beachtung verdient die Uraufführung des neuen Cembalokonzertes von Francis Poulenc, dank der glänzenden Wiedergabe durch Wanda Landowska, die den Komponoisten zu diesem, im pompösen Stile des 18. Jahrhunderts gehaltenen, an Themen reichen Werke anregte. Der Orchesterpart dieses „Concert champêtre" klingt zum Teil banal, er ist auch im Vergleich zum zarten Ton des Cembalo viel zu dick instrumentiert. — Das ungarische, in Paris ansässige Roth-Quartett ehrte das Gedächtnis des verstorbenen „Maître du quatuor" Lucien Capet durch eine gelungene Aufführung von drei der bekanntesten französischen Streichquartetten, vor einer andächtigen Zuhörerschaft, die diese kollegiale Ehrung sehr zu würdigen verstand.

Anatol v. Roessel.

PRAG. (Opern-Sorgen.) Kapellmeister Hans Wilhelm Steinberg, der bisherige Opernchef des Prager deutschen Theaters, wurde an Stelle Clemens Krauß' ab Herbst 1929 als Leiter der Oper nach Frankfurt a. M. berufen. Steinbergs Nachfolger in der Leitung der Prager deutschen Oper ist der Kapellmeister der Berliner Staatsoper Georg Szell, der in einer „Lohengrin"-Aufführung seine außergewöhnlichen Fähigkeiten als Dirigent erweisen konnte. Szell übernimmt die Prager deutsche Opernbühne nicht gerade

im besten Zustand. Statt gleich medias in res an intensive praktische Aufgaben herantreten zu können, wird seine erste Sorge sein müssen, ein festgefügtes und zuverlässiges Opernensemble zu schaffen. Also zunächst organisatorisch zu wirken; und zwar nicht nur hinsichtlich der Zusammensetzung des Ensembles an Sängerinnen und Sängern, sondern auch hinsichtlich seiner eigenen unmittelbaren Mitarbeiter am Dirigentenpulte und bei der musikalischen Vorbereitung der Opernaufführungen. Denn von dem gegenwärtigen, durch Steinberg künstlerisch geschulten Opernensemble wird im Herbste nicht mehr viel da sein. Der erste Kapellmeister Dr. Robert Kolisko folgt einem Rufe als Opernchef nach Zürich, der zweite Kapellmeister Georg Singer geht als Opernkapellmeister nach Hamburg, die erste hochdramatische Sängerin Frau Jicha-Steinberg folgt ihrem Gatten nach Frankfurt, die zweite dramatische Sängerin Frau Fine Reich-Dörich verlegt ihren Wirkungskreis nach Karlsruhe, die Koloraturdiva Frl. Maria Engel verlieren wir an das Kölner Stadttheater, Frl. Traute Rohne, unsere hoffnungsvolle jugendlich-dramatische Sängerin und Frau Ilse Schulz-Eisenlohr, unsere vielverwendbare Opernsoubrette haben beide in Düsseldorf Engagement gefunden und der hervorragende erste Heldenbariton unseres Theaters Jos. Schwarz gedenkt ohne festes Engagement auf Gastspielreisen zu gehen. Durchgreifender und bedeutungsvoller für das künstlerische Niveau einer Opernbühne können Veränderungen in einem Opernensemble kaum sein. Georg Szell, der künftige Mann unserer deutschen Oper, wird also ein ebenso vortrefflicher Organisator wie tüchtiger Dirigent sein müssen, umso mehr, als er die in Frage kommenden Ersatzkräfte gar nicht kennt und auf ihre Verpflichtung auch keinerlei Einfluß hatte. E. J.

PRAG. Die Kapellmeisterfrage am Prager Deutschen Theater hat eine befriedigende Lösung gefunden. Opernchef Steinberg wurde durch den Berliner Staatsopernkapellmeister Georg Szell vollwertig ersetzt. Nachdem als Anwärter auf den Posten des außerdem frei werdenden zweiten Kapellmeisters (für den nach Zürich berufenen Dr. Kolisko) drei Gastdirigenten am Pulte erschienen waren, wurde nun auch dieser in höchst befriedigender Weise besetzt: mit dem Darmstädter Kapellmeister Max Rudolf. Opernchef Steinberg brachte übrigens noch knapp vor Torschluß einige bemerkenswerte Neueinstudierungen und Erstaufführungen heraus: Hans Pfitzners Jugendoper „Der arme Heinrich", Peter Cornelius' „Der Barbier von Bagdad" und die beiden entzückenden Buffo-Opern „La serba padrona" („Die Magd als Herrin") und „Il maestro di musica" („Der getreue Musikmeister") von Pergolesi. Diese beiden als Kammeropern in der sogenannten „Kleinen Bühne", einem vortrefflichen intimen Theaterchen, wobei Steinberg selbst den unterstützenden Klavierpart spielte.

Auch im Konzertsaal gab es noch in letzter Stunde einige beachtenswerte Konzerte: eine Aufführung der „Neunten" Beethovens, mit der sich Steinberg als Konzertdirigent von Prag verabschiedete, einen Chorabend des ausgezeichneten Posener Domchores (Dir. Dr. Gieburowski) und schließlich ein Chorkonzert des Wiener Schubertbundes unter Prof. Keldorfers Stabführung. Die Prager Deutsche Musikakademie stellte in mehreren öffentlichen Musikabenden ihre Absolventen vor. Bemerkenswert war nur das Talent des Organisten und Pianisten Zartner und jenes der Sopranistin Tausche. Die Kompositionsklasse dieser deutschen Musikbildungsanstalt aber war heuer ganz unfruchtbar. Bedeutender waren die Schlußergebnisse im Tschechischen Staatskonservatorium, das in sieben großen, teilweise unter orchestraler Mithilfe veranstalteten Konzerten einige bedeutende Talente der Instrumentalklassen, Kompositionsschule und Dirigentenabteilung ins praktische Leben entließ. E. J.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Anläßlich des I. Badischen Brucknerfestes, das in Karlsruhe Anfang November stattfindet, veranstaltet die Karlsruher Stadtverwaltung vom 5. bis 12. November in den Räumen der Bad. Hochschule für Musik eine in Deutschland noch nicht gezeigte Ausstellung von Originalmanuskripten und Werken Bruckners. Diese Ausstellung wird durch die zur Schau gestellten Originale, Kompositionen und Erinnerungen weitesten Kreisen einen Einblick in das Schaffen Bruckners vermitteln.

Zu dem in der Zeit vom 6.—10. November in Karlsruhe stattfindenden 1. Badischen Brucknerfest erfahren wir noch, daß dies Fest am 6. November mit einem Einführungsabend von Dr. Karl Grunsky eröffnet wird. An diesen Vortrag wird sich eine Wiedergabe der 5. Sinfonie des Meisters auf zwei Flügeln durch Dr. Karl Grunsky und Georg Mantel anschließen. Die Karlsruher Chorvereinigung gemeinsam mit dem Badischen Kammerchor bringen an den folgenden Tagen eine Reihe von a cappella-Chören und die

große f-moll-Messe Bruckners zur Aufführung. An Sinfonien gelangen zur Wiedergabe die 1., 5. und 8. durch die vereinigten Orchester des Badischen Landestheaters und des Freiburger Stadttheaters unter GMD Ewald Lindemann-Freiburg. Am 7. November findet die Ur-Aufführung von Franz Philipps „Friedensmesse" statt, gleichzeitig ein durch Franz Philipp ergänztes und bearbeitetes Orgelwerk Bruckners (Vorspiel und Fuge in c-moll"). Auch die Kammermusik des Meisters wird durch Wiedergabe des Streichquintetts in F-dur vertreten sein.

In der Zeit vom 4.—15. Oktober veranstaltet die Vereinigung für zeitgenössische Musik e. V. in München eine „Neue Musikwoche". Die Musik-Woche sieht ein umfangreiches Programm mit zahlreichen Ur- und Erst-Aufführungen vor, darunter Werke von Bartok, Bird, Büchtger, Casella, Crusius, Egk, Haßler, Herrmann, Hindemith, Karl Marx, Orff, Reutter, Scheidt, Schönberg, Strawinsky, Toch u. a. In den Mittelpunkt der umfangreichen Aufführungen ist eine Festaufführung des Bayerischen Staatstheaters im Residenztheater mit der Oper „Orpheus" von Monteverdi in der Neugestaltung von Carl Orff und ein Kammerkonzert mit einer Aufführung von J. S. Bachs „Das musikalische Opfer" in der Einrichtung von Dr. H. David gestellt. Bei den Aufführungen sind beteiligt außer dem Bayerischen Staatstheater, die Deutsche Stunde in Bayern, der Münchener Bach-Verein, der Münchener Kammerchor, die Münchener Kammertanzbühne, die Bayerische Landesfilmbühne, das Berber-Quartett, das Pro Arte-Quartett, die Holle'sche Madrigal-Vereinigung Stuttgart, als Cembalistin Anni Speckner-München. Anfragen sind an die Geschäftsstelle München, Franz Josefstraße 4, zu richten.

Im Mittelpunkt der Festwoche, die das Regensburger Stadttheater anläßlich seines 125jährigen Bestehens veranstaltet, wird ein Gastspiel der Bayerischen Staatsoper unter Leitung von GMD Knappertsbusch stehen.

In Coburg fand ein Kammermusikfest statt, bei dem neben Werken von Schubert, Mendelssohn und Reger Kompositionen von Schönberg, Strawinsky, Hindemith, Tiessen, Jarnach und Zilcher aufgeführt wurden. Außerdem gelangten zur Uraufführung Werke von Höffer, Trapp und Waltershausen. Zur Mitwirkung waren verpflichtet: das Havemann-Quartett, Frau Lydia Hoffmann-Behrendt und Frau Margot Binnenberg-Léfèvre.

Im Rahmen einer „Schwedischen Woche", die Anfang Dezember in Stralsund stattfindet, gelangt das Sing- und Tanzspiel „Die Värmländer" mit der Musik von Anders Randel zur Erstaufführung.

Die deutsche Gruppe im Vorbereitungskomitee zur Weltausstellung Chicago 1933 hat den Plan angeregt, zur Erinnerung an den 50. Todestag Richard Wagners, der auf das gleiche Jahr fällt, einen Festspiel-Zyklus der Meisterwerke Richard Wagners zu veranstalten. Die Festspiele sollen zugleich mit einer deutschen Woche, die im Rahmen der Weltausstellung organisiert wird, veranstaltet werden.

Frederik N. Sard, der im Jahre 1927 in Amerika eine Beethoven-Jahrhundertfeier und im Jahre 1928 eine Schubert-Jahrhundertfeier veranstaltet hat, plant, im Winter 1930/31 in Newyork ein internationales Musikfest zu arrangieren, an dem 50 Länder Europas, Nord- und Südamerikas und des Orients teilnehmen sollen. Gegenwärtig verhandelt Sard mit den maßgebenden Wiener Musikkreisen wegen deren Teilnahme an dem Feste, mit dem auch eine Musikausstellung verbunden sein wird. An der Spitze des amerikanischen Komitees stehen George Eastman und Otto H. Kahn. Der Präsident der Auslandabteilung ist Graf di San Martino, Senator von Italien und Präsident des Augusteo-Orchesters in Rom und der Academia di Santa Cecilia.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Ortsgruppe Leipzig des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer begründet eine Julius-Klengel-Stiftung, deren Zinsen alljährlich einem jungen Cellisten zur Fortsetzung oder Vollendung seiner Studien überreicht werden sollen. Beiträge für diese Stiftung werden auf das Postscheckkonto Leipzig 60053 (Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, Ortsgr. Leipzig) erbeten.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein richtete an den Oberbürgermeister Dr. Jarres in Duisburg ein Schreiben, in dem er seinen Dank für das so glänzend verlaufene 59. Tonkünstlerfest ausspricht. Neun Opern, die die größten Anforderungen an die Bühne stellten, seien während einer einzigen Spielzeit neben dem Repertoir einstudiert und dann an sechs aufeinanderfolgenden Abenden durchaus mit eigenen Kräften in geradezu mustergültiger Weise aufgeführt worden. Mit Stolz könne das Duisburger Stadttheater auf diese Leistung blicken. Die Opernwoche habe eine Klärung gebracht, die von größter Bedeutung sei. In der Geschichte des Allgemeinen Deutschen Musikvereins werde das 59. Tonkünstlerfest einen Markstein bedeuten. Das Schreiben ist unterzeichnet von dem Vorsitzenden des Allgemeinen Deut-

schen Musikvereins Dr. v. Hausegger und dem Schriftführer Hermann Bischoff.

Die Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine, Sitz Hamburg, ist der Interessengemeinschaft für das Deutsche Chorgesangwesen beigetreten. Der Interessengemeinschaft gehören nunmehr an: der Deutsche Sängerbund, der Deutsche Arbeitersängerbund, der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands und die Vereinigung deutscher Lehrer-Gesangvereine.

Die Münchener Akademie der Tonkunst veranstaltet auf Veranlassung ihres Direktors Professor Dr. H. W. v. Waltershausen ab Herbst 1929 Kurse zur Ausbildung von Männerchordirigenten.

Die Richard Wagner-Tage des Bayreuther Bundes der deutschen Jugend in Georgenthal (Thür.), eine von dem bekannten Führer der Bayreuther Jugendbewegung Otto Daube neu getroffene Einrichtung zur Pflege des Wagnerschen Kulturideals, nahmen erstmalig von Mitte bis Ende Juli ihren ausgezeichnet gelungenen Verlauf. Der aus allen Teilen des Reiches gut besuchte Kursus brachte eine umfassende Darstellung des Lebenswerkes Richard Wagners und seiner Beziehungen zur Kultur des 19. Jahrhunderts an Hand seiner Biographie, der Kunstwerke und Schriften und der Parallelerscheinungen anderer Meister des 19. Jahrhunderts. An den praktischen Darbietungen nahmen zahlreiche junge Künstler teil.

Neue Bachgesellschaft. Die Mitgliederzahl der Gesellschaft beträgt nunmehr nahezu 2000, darunter etwa 250 vom Ausland. An Stelle des verstorbenen Prof. S. Ochs ist Reichsgerichtspräsident a. D. Dr. Walter Simons, der der Musik und der Kunst Bachs im besonderen eine ungemeine Teilnahme und bedeutsames Verständnis entgegenbringt, zum zweiten Vorsitzenden gewählt worden. Zu Ausschußmitgliedern des Direktoriums wurden Fr. Prof. Maria Philippi, Prof. Georg A. Walter (die bekannten Bachsänger) sowie der Kantor der Dresdener Kreuzkirche, Prof. Otto Richter, gewählt. — Anläßlich des letzten Bachfestes fand auch die Einweihung der von der Bachgesellschaft renovierten Bachgruft in der Johanniskirche statt. Zu einer durchgreifenden Lösung ist man bekanntlich nicht gelangt: Bach teilt die Gruft nicht nur mit Gellert, sondern auch dessen Bruder, dem Oberpostkommissar F. S. Gellert. Daß dies keine Lösung ist, ergibt sich von selbst. — Ein wichtiger Beschluß wurde in der Direktorialsitzung gefaßt. Da die Bachmanuskripte teilweise zu verfallen beginnen, das Reich aber die erforderlichen Mittel abgelehnt hat, nimmt nunmehr die Neue Bachgesellschaft die Angelegenheit selbst in die Hand, wozu aber, trotz soweit günstiger Kassenverhältnisse, noch ansehnliche Summen notwendig sind. Es handelt sich teils um unmittelbare Konservierungsarbeiten, teils um photographische Aufnahmen.

Einer der ältesten Berliner Männergesangvereine, der Liederverein Berlin 1829, konnte am 12. September seinen 100. Geburtstag feiern! Was seine rührig künstlerische Tätigkeit in den ersten 70 Jahren seines Bestehens dem Deutschen und insbesondere dem Berliner Männergesange bedeutet hat, das hat A. N. Harzen-Müller in seinem mit 11 Bildnissen geschmückten Buche „Musikalisches und Musiker aus dem Liederverein Berlin 1829“ nachgewiesen und damit einen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Deutschen und Berliner Männergesangpflege geliefert. — Der „Liederverein Berlin 1829“ hat dem Provinzial-Liedertafelverband 44 Jahre, dem Verbande der Vereinigten Norddeutschen Liedertafeln 32 Jahre lang angehört. Zu den Mitgliedern gehörten Namen von gutem Klang, von Kgl. Opernsängern Böttticher, Hoppe, Krause, Mantius, Zschiesche, sodann mehrere Kammermusiker und Domsänger, der Enkel des berühmten Daniel Chodowiecki, der Vater Eugen Hildachs, Adolf Zander, der erste Dirigent der von ihm 1884 mitgegründeten „Berliner Liedertafel“, von Komponisten Otto Nicolai (1810—1849), der Schöpfer der „Lustigen Weiber von Windsor“, Friedr. Wilh. Jachus, der Carl Maria von Weber-Forscher, dessen 3500 Weber-Nummern die Berliner Staatbibliothek bewahrt, Fr. August Reißiger (1809—1883), Friedr. Wilh. Kücken (1810—1882), der Komponist des zum Thüringischen Volksliede gewordenen „Ach, wie ist's möglich dann“. — Die während der 100 Jahre nur 5 Dirigenten waren der Mitgründer Kgl. Musikdirektor und Professor, Senatsmitglied der Kgl. Akademie der Künste Julius Schneider (56 Jahre lang!), der Kgl. Musikdirektor und Professor Gustav Janke, zweiter Dirigent des Domchors (von 1885—1892), Kgl. Musikdirektor Carl Mengewein (bis 1906), der Konzertsänger Otto Hintzelmann (bis 1917), sodann der Pianist und Komponist Fritz Fohrmeister. — Auch der „Liederverein Berlin 1829“ mußte die bösen Folgen des Weltkrieges spüren; der junge Sängernachwuchs blieb aus und es traten mancherlei Schwierigkeiten ein hinsichtlich der Beschaffung eines ständigen Übungslokals und der festen Anstellung eines Dirigenten. Der jetzige Vorsitzende, seit 1912, ist Herr Carl van Kempen. H-M.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Badische Hochschule für Musik in Karlsruhe, welche im Juli ds. Js. nach überzeugenden Beweisen ihrer erfolgreichen Lehrtätigkeit das Sommer-Semester geschlossen hat, hat nun am 16. September ds. Js. wieder mit ihrer Unterrichtstätigkeit begonnen. Die Entwicklung in der letzten Zeit hat gezeigt, in welch erfreulicher Aufwärsbewegung die vor nicht allzulanger Zeit gegründete Badische Hochschule für Musik sich befindet. Weit über die Grenzen des Landes hinaus hat sich die Bedeutung der Hochschule in pädagogischer wie auch künstlerischer Beziehung ausgewirkt. Den Anforderungen, welche in der heutigen Zeit an eine Musikhochschule gestellt werden, entspricht diese Anstalt in umfassender Weise. Ohne den immer noch als wesentlich erkannten praktischen Unterricht zu beeinträchtigen, wird das musikalische Vorstellungsvermögen des Studierenden durch ausgedehnte theoretische Unterweisungen und durch zahlreiche wissenschaftliche Vorlesungen auf eine höchstmögliche Stufe gebracht. Für das kommende Wintersemester sind neben neuen Kursen in allen Fächern weitere Bereicherungen des Unterrichtsplanes vorgesehen. Um auch den musikalischen Kreisen der Stadt und der Umgebung Anregung zu verschaffen, werden die verschiedenen Kurse, insbesondere die musikwissenschaftlichen Vorlesungen, Gasthörern gegen ein mäßiges Honorar zugänglich gemacht. In gleicher Weise werden auch in die neu eingerichteten Gymnastikkurse, welche sich eines großen Interesses erfreuen, Nichtstudierende aufgenommen.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet auf Veranlassung des Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung vom 1. Oktober bis 30. Nov. 1929 einen Staatlichen Lehrgang für Musiklehrer und -lehrerinnen der Kindergärtnerinnenseminare in Preußen. Der Arbeitsplan dieses Kurses, der die erste Veranstaltung dieser Art bildet, umfaßt die Gebiete: Stimmbildung (Chorsingen), Musikerziehung (Methodik), Gehörbildung, Liedkunde, Rhythmik und Sprecherziehung.

Da in Oldenburg die Bemühungen, das Diplom für Lehrer, die Musikunterricht erteilen, zu fordern, erfolglos geblieben sind, so wird in interessierten Kreisen beabsichtigt, eine Musikhochschule zu errichten. Die größte Schwierigkeit besteht in finanzieller Hinsicht, da der oldenburgische Staat für derartige Kulturaufgaben nur wenig Mittel zur Verfügung hat.

Die Zahl der für das „Deutsche Musik-Institut für Ausländer" zu Berlin eingeschriebenen Schüler betrug im ersten Semester 47, darunter allein 33 aus den Vereinigten Staaten.

Unter Leitung von Dr. Felix Oberborbeck fand als Abschluß des Sommersemesters eine Singwoche auf der Frensburg an der Sieg unter Beteiligung von Schülern und Lehrern der Kölner Musikhochschule statt.

Die Bad. Hochschule für Musik in Karlsruhe hat den durch sein mehrfaches Auftreten bekannt gewordenen Opernsänger Dr. Fritz Lang als Lehrer für Sologesang mit Wirkung ab 15. September 1929 verpflichtet.

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet gemeinschaftlich mit dem Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. in der Zeit vom 5. bis 8. Oktober 1929 einen Zweiten Kursus für Privatmusiklehrer in Mainz. Dieser Lehrgang ist der zweite einer Reihe von Arbeitswochen, welche das Ziel haben, die Privatmusiklehrerschaft im Sinne der neuen Bestrebungen auf dem Gebiete der Jugendmusikerziehung anzuregen und weiterzubilden. Der erste Kursus dieser Art fand 1928 in Kassel statt und hatte eine sehr zahlreiche Beteiligung und intensive Mitarbeit.

Die Ev. Schule für Volksmusik veranstaltet in den Herbstferien in der Zeit vom 8. bis 13. Oktober 1929 eine Studienfreizeit für Organisten, Chorleiter und Pfarrer. Der Arbeitsplan enthält neben der praktischen Schulung im Orgelspiel und in der Chorleitung praktische Einführung in die Bestrebungen zur Verlebendigung des Choralgesangs und in die Orgel- und Chorliteratur, die für einen liturgischen Aufbau des Gottesdienstes notwendig ist. Es sollen ferner die Fragen des Einheitsgesangbuches und dessen Folgerungen für den Organistendienst, die Bestrebungen der deutschen Orgelbewegung und Volks- und Jugendmusikpflege, liturgische Gottesdienste usw.) eingehend behandelt werden. Mitarbeiter der Studienfreizeit sind MD. A. W. Leupold, Dr. Fr. Reusch, Org. Gerh. Schwarz. Näheres durch die Geschäftsstelle Spandau-Johannesstift, Stiftskantorei.

Das Institut für Orgelbau, Glockenwesen, Kirchenbau mit Raumakustik an der Techn. Hochschule in Berlin wird im Herbst nach Franklinstraße 29 verlegt und dabei erheblich erweitert. Insbesondere werden außer einem größeren Hörsaal reichlich Räume für die ständig wachsende Unterrichtssammlung und auch Räume für die Verwaltung vorgesehen. Die ganze Einrichtung, schon jetzt einzig in ihrer Art, wird nach dem Ausbau eine vollständige Darstellung der fachwissenschaftlichen Gebiete enthalten.

PERSÖNLICHES

Prof. D. Ernst Schmidt, der langjährige Universitätsmusikdirektor, Vorstand und Dozent am Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen, wurde wegen Erreichung der Altersgenze in den Ruhestand versetzt. Bis 1. April 1930 wurde er noch mit der Weiterversehung des Amtes vom Ministerium f. Kult. u. Unterr. betraut.

Todesfälle:

† der Generaldirektor der Budapester Kgl. Oper, Oberregierungsrat Stephan Kerner im Alter von 62 Jahren. Auch als Dirigent der Budapester Oper hat sich Kerner sehr verdient gemacht.

† Meta Seinemeyer, das ausgezeichnete Mitglied der Dresdener Staatsoper, im Alter von 34 Jahren an den Folgen einer Grippe. Seit ihrem ersten Auftreten an dem ehem. „Deutschen Opernhaus“ Berlin errang sie eine Reihe hervorragender Erfolge im In- und Ausland (England, Amerika). Kurz vor ihrem Ableben war sie mit dem Berliner Kapellmeister Dr. Frieder Weißmann getraut worden.

† Sergius Diaghilew, ehem. Leiter des Kaiserlichen Balletts an der Petersburger Oper, bekannt durch seine Mitwirkung an den „Berliner Festspielen“.

† Frank van der Stucken, der flämische Komponist und Orchesterdirigent im Alter von 71 Jahren. Er war Schüler von Peter Benoit aus der flämischen Schule und wurde von Franz Liszt gefördert. Er komponierte mehrere Opern und flämische Lieder. Als Dirigent feierte er große Triumphe in Amerika.

† in Innsbruck im 76. Lebensjahre Frau Professor Mathilde Kerer, geb. Keil, die in den siebziger und achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts im Münchener Hoftheater und in Bayreuth Triumphe feierte. Wagner hat sie als Künstlerin außerordentlich geschätzt.

Berufungen u. a.:

Der Südwestdeutsche Rundfunk und der Frankfurter Orchesterverein haben gemeinsam als Dirigenten ihrer Konzerte den Direktor der Mainzer Städtischen Musikhochschule Hans Rosbaud gewählt; er wird sein Amt zum 1. Oktober antreten. Rosbaud ist gebürtiger Oberösterreicher, studierte u. a. in Hochs Konservatorium bei Sekles, kam im Jahre 1921 nach Mainz und wirkt dort seitdem als angesehener Musikpädagoge und (neben Paul Breisach) als Leiter der Städtischen Sinfoniekonzerte; auch als Pianist ist Rosbaud geschätzt. Von den zwölf Montags- (und Sonntags-Vor-) Konzerten des Orchestervereins wird er sechs dirigieren, deren Programm bereits festgelegt ist.

Zugleich mit der Uraufführung seines neuesten Werkes „Marietta“ im Berliner Metropoltheater feiert Oscar Straus das 25jährige Komponistenjubiläum. Im Jahre 1904 erschien Straus erstmalig als Operettenkomponist auf der Bühne. Drei Jahre später folgte dann der „Walzertraum“, neben Lehars „Lustiger Witwe“ der größte Operettenerfolg unserer Zeit.

Der Komponist der Opern „Prinzessin Girnara“ und „Alkestis“, Dr. Egon Wellesz, Privatdozent für Musikgeschichte an der Universität Wien, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden. Sein wissenschaftliches Spezialgebiet ist die byzantinische Musik.

Kapellmeister Richard Jäger, bislang Assistent der Generalmusikdirektoren Kleiber und Blech an der Berliner Staatsoper Unter den Linden, wurde nach erfolgreichem Probedirigieren ab nächste Spielzeit als erster Kapellmeister an die städtischen Bühnen Barmen-Eberfeld engagiert.

Mitja Nikisch wurde als musikalischer Leiter an das „Berliner Theater“ engagiert. Das Theater steht zur Zeit im Dienst der Revue!

Der Direktor des Warschauer Konservatoriums, Karol Szymanowski, der sich als Komponist von Opern, Sinfonien und Liedern einen Namen gemacht hat, ist aus Gesundheitsrücksichten zurückgetreten.

Anstelle des bisherigen Verwaltungsleiters der Bayreuther Festspiele wurde ein Direktorium gewählt, dem die Herren Kühler, Dr. Fritz Meier (Bayreuth) und Dr. Knittel (Karlsruhe) angehören.

Alfred Hoehn (Frankfurt a. M.) ist als Lehrer an Dr. Hochs Konservatorium berufen worden. Er übernahm mit Beginn des neuen Schuljahres: 1. Sept 1929, eine Ausbildungsklasse für Pianisten.

Dr. Helmuth Thierfelder ist als ständiger Dirigent des Berliner Sinfonie- (Blüthner-) Orchesters neben Dr. Kunwald verpflichtet worden.

Hedwig Faßbaender, die bekannte Geigerin, hat einen ehrenvollen Ruf von München nach Bremen angenommen. Sie tritt dort an Stelle des kürzlich verstorbenen Geigenpädagogen Professor Georg Herbst, dessen Schülerin sie gewesen, und übernimmt damit auch die berühmten Kirchenkonzerte von St. Stephani. Die in- und ausländische Konzerttätigkeit der Künstlerin bleibt durch diese Berufung unangetastet. — Mit Hedwig Faßbaender verläßt auch ihr Gatte, der Kapellmeister Dr. Hanns Rohr seine Vaterstadt München. Dr. Rohr hatte als Nachfolger von Prof. Eberhard Schwickerath von 1923—28 die Chor- und Symphonischen Konzerte der „Konzertgesellschaft

München" zu einem Hauptfaktor des Münchner Konzertlebens gemacht, bis unerwartete pekuniäre Schwierigkeiten ihn zur Niederlegung des Taktstockes veranlaßten. Er dirigierte u. a. im Verein mit Ferdinand Löwe (Wien) die Münchener Bruckner-Centenarfeier 1924, mit Knappertsbusch und Hausegger die Beethoven-Feier 1927, ebenso im Mai 1927 das XV. Deutsche Bachfest. Dr. Rohr wird nunmehr von Berlin und Bremen aus seinen Verpflichtungen als Dirigent wie als Kammermusiker (Pianist) nachkommen. Beide Künstler und das „Faßbaender-Rohr-Trio" (Cellist: Ludwig Faßbaender) konzertieren im kommenden Winter auch in den Großstädten Italiens.

Studienrat Fritz Stuhlmacher, ein Schüler der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Charlottenburg und Meisterschüler der Kompositionsklasse Georg Schumann, wurde zum Leiter der „Städtischen Singakademie" in Frankfurt a. d. O. gewählt.

Ein Urenkel von Franz Liszt, Gilbert Gravina, wurde als Dirigent an die Meraner Kurkapelle verpflichtet.

VERSCHIEDENE MITTEILUNGEN

Bühne:

Als Saisonauftakt findet in Leipzig eine Aufführung von H. v. Kleists „Käthchen von Heilbronn" mit der Musik Hans Pfitzners statt. Die Aufführung wird in der Originalfassung des Dichters erfolgen, die hier zum ersten Male in Szene geht, da das Werk bisher nur in Bearbeitungen gegeben wurde.

Pressemeldungen zufolge wurde die Rumänische Nationaloper in Bukarest wegen Mietsschulden mitsamt der Kulissen, Kostüme und technischen Einrichtungen auf die Straße gesetzt, wobei ein Wolkenbruch das gesamte Mobiliar vernichtete. Die Bukarester Presse wendet sich mit Recht gegen die Regierung auf Grund einer derartigen „Kulturschande".

Die Komische Oper in Essen, die seit mehr als 25 Jahren von Direktor Emil Schulz geleitet wurde, ist an einen Berliner Konzern verpachtet worden. Die neue Gesellschaft will mit einem Kostenaufwand von etwa 300 000 Mark das Theater umbauen. Für die Zukunft sollen in der Komischen Oper nicht nur Operetten, sondern auch Filme (Tonfilme) gegeben werden. Ist der Tonfilm wirklich der letzte Rettungsanker für die wirtschaftliche Sanierung der Theaterverhältnisse?

Aus dem musikalischen Nachlaß des bekannten Wiener Komponisten C. M. Ziehrer wird derzeit eine Operette zusammengestellt (!), deren Uraufführung in der kommenden Spielzeit noch an einer Wiener Operettenbühne erfolgen wird.

Das Mainzer Stadttheater ermäßigt die Abonnementsgebühren um 25 Prozent. Nach entsprechenden günstigen Erfahrungen in Königsberg i. Pr. wird dieser Schritt zweifellos dazu beitragen, die Besucherzahl zu erhöhen. Das Stadttheater hat Hans Pfitzner eingeladen, die Erstaufführung seines „Armen Heinrich" zu dirigieren.

Die Budapester Königliche Oper wird in der kommenden Spielzeit im Rahmen eines Austauschgastspieles an fünf Abenden mit Opernfestspielen an der Wiener Staatsoper gastieren, wobei ungarische Opern als Neuigkeiten herausgebracht werden sollen. Auch das Ensemble der Wiener Staatsoper wird mit einem ausgewählten Programm in Budapest gastieren.

Felix Weingartner, der seit Beginn der Spielzeit 1928/29 beratend dem Vorstand der Genossenschaft des Baseler Stadttheaters angehörte, ist zu Beginn der Saison 1929/30 von dieser Stellung zurückgetreten. Seine künstlerische Tätigkeit am Baseler Stadttheater bleibt davon jedoch unberührt; er wird wie bisher eine Reihe von Opernvorstellungen dirigieren.

Die Wiener Staatsoper wird unter der neuen Leitung von Clemens Krauß in den österreichischen Bundesländern mit der neueinstudierten Mozartoper „Cosi fan tutte" Gastspiele veranstalten, und zwar zunächst in den Landeshauptstädten Graz, Linz, Salzburg, Innsbruck und Klagenfurt. Mit diesen Gastspielen will Direktor Clemens Kraus eine moralische Verpflichtung der Staatsoper erfüllen, da die Staatsoper ja nicht nur von Wien, sondern aus den Geldern der gesamten Steuerzahler der österreichischen Bundesländer subventioniert wird, und daher gewissermaßen auch dem Publikum der Provinz ein Anrecht auf solche Operngastspiele zusteht.

Die Oper in Graz hat unter wirtschaftlichen Sorgen schwer zu kämpfen, so daß es fraglich erscheint, ob die Oper über das Spieljahr 1929/30 hinaus noch erhalten werden kann. Das Defizit betrug in der vergangenen Spielzeit 600 000 sh. und hat damit den Voranschlag um 200 000 sh. überschritten.

Zur Erstaufführung am Mecklenburgischen Staatstheater für die neue Spielzeit sind angenommen: Weinberger „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Kirchner „Marionetten" (Uraufführung), Gluck „Pilger von Mekka" und Brandt-Buys „Schneider von Schönau".

Das Stadttheater in Halle a. S. bereitet für den kommenden Winter die Erstaufführung von Siegfried Wagners Oper „An allem ist Hütschen schuld" vor.

Die Spielpläne der Bühnen im Ruhrgebiet beschränken sich im wesentlichen auf das publikumsichere Repertoire. Als Uraufführungen plant Dortmund „Unhold ohne Seele" von Rimsky-



Korssakow, Essen den „Totentanz" von Ludwig Weber und Duisburg „Raffaela" von Mittler, eine Oper, die ursprünglich für das Tonkünstlerfest in Duisburg vorgesehen war. Strauß' „Aegyptische Helena" und Kreneks „Leben des Orestes" tauchen im Spielplan der Duisburger Oper auf, Hindemiths „Neues vom Tage" in Duisburg und Dortmund. Essen und Hagen bereiten Alban Bergs „Wozzek" vor. Die Hagener Tanzbühne kündigt eine Honegger-Uraufführung an. Die neue Tanzbühne Essen hat sich aufgelöst. Ein Teil bleibt als Opernballett bestehen, während die Tanzabende vom Studio der Folkwangschulen unter Leitung von Kurt Jooß bestritten werden.

Das Städtische Theater in Chemnitz bringt als erste Opernneuheiten der Saison „Maschinist Hopkins" von Max Brand und „Neues vom Tage" von Hindemith.

Osnabrück bringt als Opernneuheiten in der kommenden Spielzeit: Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Hindemiths „Neues vom Tage", Reutters „Saul — Der verlorene Sohn", Weismanns „Schwanenweiß", Wolff-Ferraris „Sly".

Am 1. September jährte sich zum zwanzigsten Male die feierliche Eröffnung des heutigen Chemnitzer Opernhauses, das als „Neues Stadttheater" nach seiner baulichen Vollendung am 1. September 1909 in Gegenwart des damaligen Königs Friedrich August III. von Sachsen und einer glänzenden Festversammlung eröffnet wurde. Man spielte an jenem Eröffnungsabend Schillers „Wallensteins Lager" und den dritten Akt mit der Festwiese aus Wagners „Meistersingern". Die künstlerische Leitung hatte der damalige Chemnitzer Theaterdirektor Richard Jesse, die musikalische der heutige GMD. Oskar Malata. Als Direktor Jesse nach 24jährigem Wirken in Chemnitz 1912 aus seiner Stellung schied, übernahm Richard Tauber, der heutige Chemnitzer Generalintendant, als damaliger Pächter auch die Führung der Chemnitzer Oper. Diese entwickelte sich im neuen Hause trotz mancherlei schwerer Hemmungen der Kriegs- und Nachkriegszeit in aufsteigender Weise. Das Jahr 1925 brachte auch in Chemnitz eine äußerliche Trennung von Oper und Schauspiel, die dem nunmehr zwanzigjährigen ehemaligen Neuen Theater den Namen „Opernhaus" gab, in dessen Spielplan das Schauspiel heute nur noch vereinzelt erscheint.

Zum Coburger Intendanten wurde der Direktor des Stadttheaters in Kaiserslautern, Dr. Hans Erdmann v. Kutzschenbach gewählt. K. war früher als Oberspielleiter am Landestheater Gotha tätig. Seit August 1925 führte er die Intendantengeschäfte des Stadttheaters Kaiserslautern.

Die Erstaufführung der „Aegyptischen Helena" von Richard Strauß in Holland findet im April 1930 im Haag als Gastspiel des Hamburger Stadttheaters unter Leitung von GMD Egon Pollak statt.

Konzertpodium:

Ein Liederabend in Bad Oberschlema war dem abendfüllenden Liederzyklus op. 14 „Der Liedergarten" von Richard Schiffner f. Ges. u. Kl. gewidmet. Die von Erich Jugel vorgetragenen Gesänge fanden bei Publikum und Presse eine begeisterte Aufnahme.

Hugo Kauns neuestes Chorwerk „Der Steiger" (eine wahre Begebenheit aus dem Bergmannsleben) für Altsolo, Männerchor und großes Orchester hatte unter der Leitung von Musikdirektor Ferd. Bischof (Frankfurt a. M.) bei seiner Uraufführung auf dem zweiten Hessischen Sängerbundesfest in Darmstadt einen außergewöhnlich starken Erfolg. Der Komponist wurde enthusiastisch gefeiert.

Robert Hernrieds „Drei geistliche Frauenchöre nach eigenen Texten op. 32", die im Vorjahre auf dem Tonkünstlerfest in Darmstadt großen Erfolg hatten, wurden von Dr. Holles Madrigalvereinigung in ihr Repertoire aufgenommen und im Stuttgarter Rundfunk erstmalig aufgeführt.

Arnold Ebels neue „Sinfonietta giocosa", die kürzlich in Halle uraufgeführt wurde, hatte auch in Karlsbad unter GMD Robert Manzer starken Erfolg. Das Werk ist für den kommenden Winter von GMD Paul Scheinpflug für Dresden angenommen und wird außerdem u. a. in Berlin, Bamberg, Nürnberg, Münster und San Remo aufgeführt werden.

Anläßlich der Haager Konferenz veranstaltete die Kurverwaltung in Scheveningen ein großes Elite (!)-Konzert. Zur Mitwirkung in diesem Konzert waren Kammersänger Richard Tauber und die Revellers verpflichtet worden. Die Teilnehmer der Konferenz wurden zu diesem Abend als Ehrengäste eingeladen.

Prof. J. G. Mrazek, der neue Leiter der Dreyßigschen Singakademie zu Dresden, beabsichtigt u. a. die Aufführung der selten gehörten abendfüllenden Ballade „Die Geisterbraut" von Dvorak.

In Naumburg a. S. wurden im Konzertwinter 1928/29 von der dortigen Musikschule (Direktion Friedrich Leipoldt) zur Hebung des musikalischen Geschmacks Solistenabende mit ersten deutschen Künstlern eingeführt. Prof. Jos. Pembaur spielte Schubert, Chopin und Liszt, das Klingler-Quartett begeisterte mit Quartetten von Haydn, Beethoven und Schubert, Ludw. Wüllner sang Lieder von Schubert, Loewe, Wolf und Kammersänger Heinr. Knote beschloß den erlesenen Zyklus mit Schubertliedern und Arien von Rich. Wagner.

J. G. Mraczeks Orchesterwerk „Variété", Szenen für Orchester (Breitkopf & Härtel), das im

vorigen Konzertwinter vielfach aufgeführt wurde, ist u. a. für die Universitätskonzerte in Melbourne (Australien) erworben worden. In Berlin gelangt das Werk durch GMD Kleiber zur Aufführung. Wie wir hören, sollen diese Orchesterszenen in der kommenden Spielzeit mehrfach als Tanzpantomime zur Aufführung gelangen.

Die Stadt Bochum veranstaltet in der kommenden Spielzeit 10 Sinfonie-, 4 Chor- und 8 Kammer-Konzerte. Eine Reihe zeitgenössischer Werke ist vorgesehen, darunter Waltershausen (Partita in 3 Sätzen über 3 Choräle), Prokofieff, Honegger (Rugby), Hindemith und andere.

Siegfried Wagner dirigierte in seiner Geburtsstadt Luzern auf Einladung der Kurverwaltung kürzlich ein Konzert, bei dem mit großem Erfolg die Sopranistin Frau Ruth Arden-Berlin mitwirkte, die bei den nächsten Bayreuther Festspielen die Partie der Venus übernehmen wird.

Die bevorstehende Gewandhaussaison (Leipzig) bringt an neuen und neueren Orchesterwerken zwei Sinfoniesätze von Heger, Konzertmusik für Blasorchester von Hindemith, Kleine Sinfonie von Krenek, Requiem von Raffael, Sinfonie f-moll von Schostakowitsch, Serenade von Sekles, Serenade, Kantate „Jerusalem" von Thomas, Tripelfuge von Wolfurt. An selten gespielten Werken werden die C-dur-Sinfonie von Weber, das „Lied von der Erde" von Mahler, zwei Nocturnes von Debussy, Serenade von Reger und „Musik für Orchester" von Rudi Stephan aufgeführt.

Der bekannte Leipziger Konzertsänger Paul Losse sang auf einer nordischen Senderreise mit großem Erfolge deutsche Lieder in den Sendern zu Helsingfors, Stockholm und Kopenhagen.

Die Lieder- und Oratoriensängerin Susanne Dessoir, Gattin des weltbekannten Philosophen Max Dessoir, vollendet ihr 60. Lebensjahr.

Der in Landau (Pf.) wirkende Münchner Schulmusiker Karl Meister bereitet mit dem Chore und dem Orchester des Landauer Gymnasiums eine Aufführung von Haydns „Schöpfung" vor, bei der ausschließlich jugendliche Kräfte mitwirken. Auch die Soloparte sollen von jungen, dem Gymnasium zugehörenden Stimmen unternommen werden.

Paul Graeners „Comedietta", die in der kurzen Zeit ihres Erscheinens Erfolge hatte wie kaum ein anderes Orchesterwerk der neueren Literatur, wird nunmehr auch in Berlin zur Erstaufführung gelangen, und zwar im ersten Konzert der „Gesellschaft der Musikfreunde" unter Dr. Heinz Unger. Die Erstaufführung des Werkes in den Vereinigten Staaten findet demnächst unter Ossip Gabrilowitsch in Detroit statt.

Der schaffende Künstler:

Paul Hindemith beabsichtigt für die Moskauer Theater eine neue, „zeitgenössische" Oper zu schreiben.

Der slovenische Komponist Slaoko Ostero hat eine Oper nach Klabunds „Kreidekreis" vollendet.

E. W. Korngold erklärte einem Hamburger Pressevertreter, er arbeite an einem „Baby-Konzert" (?!!) für neun Bläser und Streichorchester, sowie an einer Suite für den einarmigen Pianisten Wittgenstein.

Zur Zeit beschäftigt sich Richard Strauß mit der Komposition zweier Tanzspiele, die unter der Direktion von Clemens Krauß in der kommenden Spielzeit an der Wiener Oper zur Erstaufführung gelangen werden. Ferner arbeitet Strauß an einer viersätzigen Sinfonie.

Benno Bardi hat eine dreiaktige komische Oper „Der tolle Kapellmeister" beendet. Das Operngeschehen rankt sich um die Figur Reinhard Keisers, des Mitschöpfers der deutschen Oper.

Alexander Dumas' Schauspiel „Die Kameliendame", das bekanntlich auch dem Text von Verdis „Traviata" zugrunde liegt, ist jetzt von dem amerikanischen Komponisten Hamilton Forrest vertont worden. Der Komponist hat den originalen französischen Text benutzt.

In dem neuen Werk des Komponisten Wilhelm Groß, der Flugzeug-Oper „Katastrophe 1935", findet auch der Tonfilm Verwendung. Groß, der kürzlich zwei Einakter nach Texten von Bela Balasz vertonte, wird hier die Linie der technischen Oper, die Krenek mit „Jonny spielt auf" begann, weiterführen. Warum auch nicht?! Kreneks „Jonny" war zum mindesten ein verlockender pekuniärer Erfolg.

Julius Bittner ist damit beschäftigt, Text und Musik für sein neues Bühnenwerk, das den Titel „Theater" führt und im Theatermilieu spielt, fertigzustellen.

Lodovico Rocca hat ein „Interludio epico" für Orchester und „Canti di Tennyson" bei Ricordi verlegt und arbeitet zur Zeit an einer Oper „Der Dibuk" nach einem Libretto von R. Simoni.

Nach italienischen Blättermeldungen hat Mascagni die Arbeit an seiner Jugendoper „Vestilia" wieder aufgenommen, um das bisher unvollendet gebliebene Werk erneut durchzuarbeiten und zu Ende zu führen. Er hatte die Arbeit an der Oper vor mehr als dreißig Jahren ganz im Bann des Triumphes seiner „Cavalleria Rusticana" begonnen, hatte sie aber dann zugunsten anderer Werke zurückgelegt.

Conrad Beck schrieb ein Konzert für Orchester, das H. Scherchen zur Aufführung bringen wird.

Für die Marburger Freiluft-Bühnenfestspiele „Die heilige Elisabeth" („Die Magd Gottes") von Franz Johannes Weinrich und Schillers „Tell" schrieb Universitätsmusikdirektor Prof. Dr. Herm. Stephani-Marburg/L. die Bühnenmusik.

Verschiedenes:

Dem Bonner Offenbachforscher A. Henseler gelang die Auffindung des Textbuches und der Musik zu Offenbachs Erstlingswerk, der komischen Oper „Marielle". Die deutsche Bearbeitung des Librettos stammte von C. O. Sternau, dem Dichter des Rheinliedes „Strömt herbei, ihr Völkerscharen".

In dem Nordseebad Wyk auf Föhr, wo Joh. Strauß vor fünfzig Jahren seinen wertvollen, leider viel zu unbekannt gebliebenen Walzer „Nordseebilder" geschrieben hat, wurde dieser Tage in dem Haus, das der Komponist damals bewohnte, eine Gedenktafel für Johann Strauß enthüllt.

Das Eisenacher Bachhaus, die Geburtsstätte des großen deutschen Musikers am Frauenplan in Eisenach, hat in letzter Zeit eine Ausgestaltung erfahren. Im Dachgeschoß des Hauses wurden zwei Bodenräume Museumszwecken nutzbar gemacht; in diesen werden Clavichorde aus dem 17. Jahrhundert aufgestellt. Im Erdgeschoß wurde ein alter Raum, der bisher als Magazin diente, ebenfalls zu den Museumsräumen hinzugenommen. Hier hat die mächtige Bachbüste von Prof. Seffner Platz gefunden. Die Sammlung von Bachstätten wurde durch verschiedene Neuerwerbungen vermehrt. Es wurde ein schöner Stich von Arnstadt aus der Zeit Bachs erworben, sowie zeitgenössische Darstellungen anderer Bachstätten, wie des Schlosses von Köthen, der Stadt Lüneburg und ein aus dem Jahre 1720 stammender Kupferstich von Leipzig. Außerdem wurden zwei wichtige theologische Werke erworben, eine „Agende der Schloßkirche zu Weimar aus dem Jahre 1706" mit Noten und eine „Arnstädtische Agende" aus dem Jahre 1685.

Der Warenhauskönig Nordamerikas, John Wanamaker, begründete die von seinem Sohne fortgeführte Einrichtung, Warenhauskonzerte künstlerischen Wertes bei freiem Eintritt für das Publikum zu veranstalten. Auch R. Strauß hat in Ermangelung eines Konzertsaales seinerzeit in den Verkaufsräumen des Philadelphiaer Hauses dirigiert. Warenhauskonzerte: ein neuer Beitrag zum Kapitel „Musik und Reklame". Idealismus oder „Business"?

Dusolina Giannini befindet sich augenblicklich auf einer Konzerttournee durch die australischen Hauptstädte. In Sydney allein hat sie im Laufe von drei Wochen zwölf ausverkaufte Konzerte gegeben. Die Künstlerin wird im Herbst 1930 nach Deutschland zurückkehren.

Der Pianist Raoul v. Koczalski, der von zwei lexikalischen Werken irrtümlich totgesagt wurde, ist nach wie vor mit ungeminderter Schaffenskraft tätig.

Auf der ersten allrussischen Musikkonferenz in Leningrad sprachen sich über achthundert Teilnehmer einstimmig gegen die Foxtrott- und Tangomusik aus.

Nach Wiener Zeitungsmeldungen wurde in der Stadtpfarrkirche von Baden bei Wien von dem dortigen Chordirektor im Notenarchiv eine bisher unbekannte Messe von Mozart aufgefunden. Mozart lebte im Jahre 1791 in Baden, und es ist sehr gut möglich, daß er damals auch diese Messe geschrieben hat.

Die Monatsschrift „Saar-Sänger-Bund" hat ihre Septembernummer zu einer sehr guten Volkslied-Nummer gestaltet, in der gegen ein Dutzend kleinerer Aufsätze dieses Thema behandeln.

Ein unbekanntes Violinkonzert Beethovens? Der bedeutende spanische Geiger Joan Manèn fand kürzlich in einer Musikbibliothek ein Violinwerk mit Orchester aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, das er für eine Arbeit Beethovens aus dem Jahre 1788 hält. Manèn will das Werk in einer eigenen Bearbeitung bei seinen Konzertveranstaltungen in der bevorstehenden Musiksaison zum Vortrag bringen.

Wie uns mitgeteilt wird, ist der junge, treffliche Organist Helmut Walcha, von dem in der letzten Nummer mehrfach die Rede war, nicht ein Schüler Karl Straubes, sondern Günther Ramins, bei dem er seit Beginn seines fünfjährigen Studiums den Unterricht genoß.

Die seit Jahren verfolgten Pläne, eine Helden-Orgel auf der Kufsteiner Festung als erste europäische Freiorgel zu errichten, stehen vor ihrer Verwirklichung. Die Orgel wird mit 27 Registern und einem Glockenspiel von 13 Glocken versehen, die im Bürgerturm der Festung untergebracht werden. Der Spieltisch steht im Festungsneuhof.

Der Reihe ihrer kulturellen Werbeschriften hat die Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr eine Schrift mit dem Titel „Germany all about music" folgen lassen. Dieser zunächst in englischer Sprache erschienene Führer soll den Ausländer, der nach Deutschland fährt, auf die Spuren der deutschen Orte führen, die für die Musik eine historische Bedeutung haben. Karl Engel, Washington, schreibt über die Entwicklung der deutschen Musik, Hugo Leichtentritt unternimmt eine musikalische Reise durch Deutschland, Henrietta Straus, die Musikkritikerin der „Nation", berichtet über Musikfeste in Deutschland, der Berliner Mu-

sikschriftsteller Prof. Oscar Bie über die deutsche Oper und Hans-Joachim Moser führt in das Studium der Musik in Deutschland ein.

Eine unbekannte Bach-Sammlung. Die Auffindung einer bis dahin unbekannten Bachschen Sonate in G für Violine und bezifferten Baß gelegentlich des diesjährigen Bach-Festes in Leipzig hat gelegentlich von Mitteilungen über die Herkunft des Werkes zur Entdeckung einer bisher geheim gehaltenen großen Bach-Sammlung geführt. Der Antiquar Manfred Gorke in Eisenach ist Eigentümer einer Sammlung von fünfzig noch unbekannten Musikmanuskripten Bachs und ihm nahestehender Musiker. Unter diesen Manuskripten befindet sich das älteste der bisher bekannt gewordenen Musikautogramme Bachs und ein großes Konzert, von dem man bisher gleichfalls noch nichts gewußt hatte. Die Familie Gorke, die aus Schlesien stammt, hat diese Stücke zum Teil schon seit 150 Jahren in ihrem Besitz. Eine Reihe der Stücke wurde Anfang des 19. Jahrhunderts aus dem Nachlaß des Bachbiographen Forkel von der Familie angekauft. Wieder andere sind erst vom heutigen Besitzer der Sammlung erworben worden. Die Sammlung selbst ist unverkäuflich, doch soll die Veröffentlichung der bisher unbekannten Teile und deren wissenschaftliche Bearbeitung nunmehr erfolgen.

Das Bellini-Museum in Catania. In seiner Heimat, der Stadt Catania auf der Insel Sizilien, ist zum dauernden Gedächtnis an den frühvollendeten Opernkomponisten Vincenzo Bellini eine Stätte geschaffen worden, die als Bellini-Museum alle Erinnerungen vereinigt, die sich an seinen Namen und sein Wirken knüpfen. In drei bescheidenen, kleinen Räumen seines Wohnhauses, das als italienisches Nationalmonument das Privilegium der Unantastbarkeit besitzt, ist zusammengetragen, was an Gebrauchsgegenständen, Möbeln, Bildern, Werken, Briefen usw. aus Bellinis einstigem Besitz erreichbar und verfügbar geblieben ist. Man findet die Bildnisbüste von Dantas, die schöne Totenmaske, ein sprechendes Miniaturporträt von der Hand der berühmten Malibran, Bellinis Freundeskreis in Bildern, Zeichnungen und Photographien, Manuskripte, Drucke u. a. m. Im Arbeitsraum steht Bellinis Claviercembalo mit geöffnetem Deckel. Ein mit Samt ausgeschlagener Schrein enthielt seine sterblichen Überreste, als sie 1876 von Puteaux bei Paris in die Heimat überführt wurden. — Der Musikgeschichte ist es bisher völlig entgangen, daß zwischen 1789 und 1808 noch ein zweiter Vincenco Bellini aus Catania, allem Anscheine nach ein Oheim des berühmten, als Komponist tätig war. Außer einigen Blättern im Archiv von Catania ist von dem reichen künstlerischen Nachlasse dieses Bellini nichts aufgefunden worden. Auch die bedeutenden Musikschätze Neapels boten keinen Anhaltspunkt. Dennoch steht fest, daß der Maestro zahlreiche Werke hinterlassen hat, darunter eine Reihe Oratorien nach Texten verschiedener Dichter, deren Titel sich erhalten haben. Dr. Fritz Rose.

Am Sonntag, den 21. Juli 1929 wurde nach dem Vormittagsgottesdienst am ersten Schulhaus zu Schwarzenbach am Wald in Oberfranken, dem Geburtshaus des am 17. Dezember 1854 geborenen und am 8. Mai 1919 zu Samaden (Schweiz) verstorbenen Generalmusikdirektors, ord. Honorarprofessors, Geheimrats D. Dr. Philipp Wolfrum-Heidelberg, eine von der Heimatgemeinde gestiftete Gedenktafel enthüllt. Zahlreiche Festgäste aus Nah und Fern wohnten der Gedenkfeier bei. Bürgermeister Bischoff begrüßte die Anwesenden und betonte den Zweck der Feier. Oberlehrer Meyer-Schwarzenbach a. W. gab in kurzen Zügen ein Bild Phil. Wolfrums als Musiker und Mensch sowie als Sohn seiner Heimat. Professor P. Volkmann-Neustadt a. A. bei Nürnberg, ein Schüler Wolfrums, der im Festgottesdienst einige Wolfrumsche Orgelkompositionen wirkungsvoll zum Vortrag gebracht hatte, schilderte ihn als vortrefflichen Lehrer und erstättete den Dank der Familien Wolfrum und Volkmann für die Ehrung ihres Verwandten. Dr. Lobstein, der Ehrenvorsitzende des Heidelberger Bachvereins, brachte den Dank der dortigen Bachgemeinde zum Ausdruck. Vorträge des Gesangvereins Schwarzenbach a. W. umrahmten und verschönten die erhebende Feier. Schulhaus und die aus Fichtelgebirgsporphyr hergestellte Gedenktafel, welche den Namen, die Titel, sowie Geburts- und Sterbedaten Philipp Wolfrums trägt, waren mit Blumen und Waldgrün geschmückt. P. V.

Der Leipziger Konzertsänger Paul Lohmann hat sich mit der Gesangspädagogin Franziska Martienssen, Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst zu München, vermählt.

In Paris ist neuerdings ein heftiger Plagiat-Streit wegen „Ramona", des populär gewordenen Tanzes der vorigen Saison, ausgebrochen. Mabel Wyne soll diese Melodie einem Menuett der Sinfonie C-dur von Landerain (bereits 1908 in Paris aufgeführt) entnommen haben. Landerain, der eine entfernte französische Kolonie bewohnt, war erstaunt, während seines Aufenhaltes in Paris in einem Café sein Menuett spielen zu hören, das sich als „Ramona" entpuppte. Der Komponistenverein wird nun prüfen müssen, wie weit es sich hier um ein Plagiat handelt, da bereits auf „Ramona" viele Ansprüche gemacht worden sind, sogar seitens des Komponisten des „Walzertraumes", Oscar Straus, der auch behauptete, diese Weise in seiner bereits vor zehn Jahren komponierten Operette „Marquitta" gefunden zu haben. A. v. R.

Anläßlich des Todes von Diagilew ruft die franzöſiſche Preſſe die Verdienſte des Verſtorbenen in Erinnerung. Mancher junge Komponiſt verdankt ſeinen Aufſtieg der anregenden Protektion dieſes hervorragenden ruſſiſchen Ballettmeiſters, in erſter Linie Strawinsky ſelbſt, welcher ſicherlich nicht der „Strawinsky" geworden wäre, wenn ihm keine derartige Bühnenregie für ſein Schaffen zur Seite geſtanden hätte. Diagilew war der erſte, der in Paris den „lebhaft-liebenswürdigen Petruſchka" aufführte, dann den „zweifelhaften Sacre de printemps" und auch den „Oedipus rex", ein Werk, das im Konzertſaal „ziemlich langweilig und zum Teil komiſch" wirkt. Die Entwicklung der Strawinskyſchen Kunſt hätte ohne Diagilews Beihilfe vielleicht andere, unlogiſchere Formen angenommen und womöglich würden dann „Noces", das charakteriſtiſche Bühnenwerk Strawinskys, nie entſtanden ſein. A. v. R.

Deutſche Muſik im Ausland:

Eliſabeth Rethbergs Erfolge in der „Verſunkenen Glocke", die nach der New-Yorker Aufführung auch in Buenos Aires zur Darſtellung gelangt, waren von ungewöhnlichem Ausmaß. Reſpighi erklärte der „Deutſchen La Plata-Zeitung" zufolge bei einem argentiniſchen Preſſe-Empfang, daß E. Rethbergs Stimme einen „göttlichen Klang" beſitze, und die Sängerin ſei eine der ganz großen Figuren der Oper.

Eines der Hauptereigniſſe der kommenden Londoner Winterſaiſon wird ein Leo-Fall-Zyklus ſein, in deſſen Rahmen die Operetten des im Jahre 1924 verſtorbenen Wiener Komponiſten in erſter Beſetzung herausgebracht werden.

Die Berliner Cembaliſtin Frau Alice Ehlers hat mit einer Reihe von Konzerten, bei denen ſie insbeſondere Bachkompoſitionen zu Gehör brachte, in Buenos-Aires bei Publikum und Preſſe größten Erfolg gehabt. — Die Konzertſaiſon in Buenos-Aires wurde mit einem Kleiber-Konzert eröffnet, bei dem nur deutſche Werke zur Aufführung gelangten. Kleiber erzielte wieder einen außerordentlichen Erfolg.

Der amerikaniſche Dirigent Ernſt Knoch, ein geborener Karlsruher (1909 bis 1911 Kapellmeiſter an der Kölner Oper), wurde wiederum zum Leiter der Deutſchen Operngeſellſchaft in Nordamerika ernannt, die im kommenden Winter von New-York bis Kalifornien reiſen wird.

Gotthold Ditter wurde für eine Tournee durch Nordamerika als Wotan, Holländer, Kurwenal und Don Giovanni verpflichtet.

Der Dresdener Kreuzchor iſt zu einer Konzertreiſe durch die bedeutendſten Städte der Vereinigten Staaten eingeladen worden. Nach eingehendſten Erwägungen haben die Behörden ihre

Einwilligung zu der Fahrt gegeben, auch die Elternschaft hat ausdrücklich zugestimmt. Die deutschen Auslandsbehörden werden die jungen Sänger auf ihrer Reise begleiten, Präsident Hoover wird sie im Weißen Hause zu Washington empfangen, wobei der Chor — erstmalig an dieser Stätte! — ein Bachkonzert geben wird. An der Spitze des amerikanischen Komitees steht Kapellmeister Dr. Walther Damrosch, einer der führenden Musiker der Vereinigten Staaten.

GMD. Fritz Busch von der Dresdener Staatsoper wurde eingeladen, in London ein Konzert der Royal Philharmonic Society und einen Abend der National Symphonic Concerts bei der britischen Rundfunkgesellschaft im Laufe der kommenden Spielzeit zu dirigieren. — GMD. Ernst Mehlich (Baden-Baden) wurde für eine Reihe von deutschen Opern als Gastdirigent nach Amerika verpflichtet.

Förderung deutscher Kultur im Auslande. In den Räumen der „Deutschen Gesellschaft 1914" stellte sich die „Deutsche Kunstgesellschaft" gemeinnützige Gesellschaft für die künstlerischen Beziehungen Deutschlands zum Auslande, auf einer Pressebesprechung der Öffentlichkeit vor. Der Präsident Günther Fürst v. Schönburg-Waldenburg wies einleitend auf die große Bedeutung deutscher Kulturpropaganda im Auslande hin, die bei unseren heutigen politischen und wirtschaftlichen Schwierigkeiten wichtiger denn je sei. In einer Denkschrift des Reichsverbandes der Deutschen Industrie sei nachdrücklich darauf hingewiesen worden, daß künstlerische Darbietungen im Auslande oft nicht weniger günstig für die deutsche Wirtschaft werben könnten als z. B. die Beteiligung der deutschen Industrie an fremdländischen Ausstellungen. Zu all dem komme noch die Aufrechterhaltung der Verbindung mit den Deutschen im Auslande, die ebenfalls durch weiteste Ausbreitung deutschen Kulturgutes am besten gefördert werde. Andere Nationen, die die Bedeutung einer ausgedehnten Kulturpropaganda längst erkannt haben, hätten längst staatliche und private Organisationen geschaffen, denen die führenden Persönlichkeiten der Kunst, der Politik und der Wirtschaft angehörten und die teils über Millionenetats verfügten. In Deutschland habe bisher auf diesem Gebiet die „Gemeinnützige Gesellschaft zur Pflege deutscher Kunst e. V." wertvolle Vorarbeit geleistet, die dann im November 1928 von der Deutschen Kunstgesellschaft in erweitertem Umfang fortgesetzt worden sei. Der stellvertretende Präsident Dr. Michaelis gab sodann eine Übersicht über die bisher geleistete Arbeit der Gesellschaft, die bereits in den meister Staaten Europas, besonders im Osten, Tourneen einzelner Künstler wie ganzer Orchester, Chöre, Theatergemeinschaften usw. veranstaltet habe. Nunmehr sei es Aufgabe der Gesellschaft, die deutsche Öffentlichkeit zur Mitwirkung heranzuziehen, um auf diese Weise den Boden für einen weiteren Ausbau der Organisation vorzubereiten.

Thomas Beecham wird in der kommenden Saison im „Convent Garden" „Neues vom Tage" von P. Hindemith als einzige deutsche zeitgenössische Oper zur Aufführung bringen. Auch die Staatl. Theater in Leningrad und Moskau haben die Oper erworben.

Rundfunk und Tonfilm:

Der Mitteldeutsche Rundfunk beabsichtigt Kompositionsaufträge an zeitgenössische Tondichter zu vergeben, jedoch sollen diesmal junge, unbekannte Komponisten, die der ideellen und materiellen Förderung bedürfen, berücksichtigt werden. Prof. Dr. Neubeck hat sich zunächst mit den Leitern der mitteldeutschen staatlichen Konservatorien in Verbindung gesetzt, darunter mit Prof. Pauer-Leipzig und Hintze-Reinhold-Weimar, mit der Bitte, ihm junge Komponisten namhaft zu machen.

Die Funkversuchstelle an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin, deren Arbeit sich praktisch bisher nur in Rundfunkrednerkursen auswirkte, wird im kommenden Wintersemester eine besondere Rundfunkunterrichts-Abteilung einrichten, deren Leitung der Komponist Max Butting übernommen hat. Max Butting hatte bereits am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium eine Klasse für Rundfunkkunst begründet und geleitet, die er auch in Zukunft neben seiner Tätigkeit an der Hochschule für Musik weiter betreuen wird. Die neue Unterrichtsabteilung wird das gesamte Gebiet der Darstellung vor dem Mikrophon umfassen. Als Dozenten wurden u. a. der ehemalige Rundfunkintendant Dr. Carl Hagemann, der über Regie des Hörspiels lesen wird, Alfred Braun, Bruno Seidler-Winkler, Prof. Hindemith und Vilma Mönckeberg berufen. Diese Rundfunkabteilung an der Hochschule für Musik soll übrigens eng mit dem „Studio" der „Berliner Funk-Stunde" zusammenarbeiten.

In eingeweihten Kreisen rechnet man mit der Zahl von 3 Millionen Rundfunkhörern bis Ende des Jahres. Es möge nicht übersehen werden, daß damit auch die musikkulturelle Verantwortung der Rundfunkleiter gewaltig steigen wird!!

Dem Österreichischen Musikerverband gelang es nach wochenlangen Unterhandlungen mit den Kinounternehmern, die wirtschaftliche Sicherstellung der Musikerschaft durch Anteile an den Erträgnis-

sen der Tonfilmvorführungen durchzusetzen. Damit hat ein Wirtschaftsproblem seine ideale Lösung gefunden, die von entscheidender Bedeutung für die Existenzfrage der Musikerschaft ist.

Richard Strauß wird Anfang November im Senderaum der Mirag ein Konzert mit dem Leipziger Sinfonieorchester dirigieren. Darüber hinaus plant die Mirag eine große Reihe erster deutscher Dirigenten vor das Mikrophon zu führen. Es sind bereits Abmachungen getroffen mit Siegfried Wagner und mit Max v. Schillings, die beide eigene Werke dirigieren werden. Ferner wurden verpflichtet Hans Knappertsbusch, Leo Blech, Franz v. Hoeßlin, Gustav Brecher, Karl Schuricht, Siegmund v. Hausegger und Clemens Krauß. Endlich wird Fritz Busch mit der Dresdener Staatskapelle auch in Zukunft in der Mirag spielen. Zweck dieser Veranstaltungen soll es sein, die hervorragendsten Musiker durch den Rundfunk zu allen Volkskreisen sprechen zu lassen und ihrer Kunst aus der räumlichen und regionalen Enge heraus eine unbegrenzte Wirkungsmöglichkeit zu schaffen.

Die Kammermusik im Mitteldeutschen Rundfunk. Bei der Mitteldeutschen Rundfunk A. G. in Leipzig fand die angekündigte Besprechung mit den Leitern der mitteldeutschen Kammermusikvereinigungen statt, in der ein vollständiges Einvernehmen über das beiderseitige Zusammenwirken erzielt wurde. Bei der Besprechung der Kammermusikprogramme kam zum Ausdruck, daß der Rundfunk in erster Linie solche Werke bevorzugen will, die im öffentlichen Musikleben gar nicht oder doch nur selten zum Vortrag kommen. Auf diese Weise wird den Rundfunkhörern die Kenntnis des kammermusikalischen Gesamtschaffens erschlossen und vervollständigt.

In Zukunft werden 23 mitteldeutsche Kammermusikvereinigungen in der Mirag zu Worte kommen, wodurch das Programm eine starke Bereicherung und Ergänzung erfährt. An der Besprechung nahmen Vertreter kammermusikalischer Vereinigungen aus Leipzig (3), Dresden (4), Halle, Chemnitz, Gera, Altenburg, Erfurt und Weimar teil.

Das Dresdener Philharmonische Orchester hatte kürzlich dem neuen Intendanten der Mirag, Prof. Dr. Ludwig Neubeck, vorgeschlagen, einige ihrer Konzerte als Gastdirigent zu leiten. Prof. Dr. Neubeck mußte diesen Antrag infolge Arbeitsüberlastung ablehnen.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Brieffach 55. — Aufsätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / NOVEMBER 1929 HEFT 11

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit.
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Deutsche Bank, Fil. Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Aus: Friedrich Kloſe: Bayreuth, Eindrücke und Erlebniſſe. (Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

Es war in Bayreuth nach der Ur-Aufführung des „Parſifal" am 26. Juli 1882. Eine große Zahl der Theaterbeſucher ſtrebte, wie auf ein geheimes Loſungswort, Angermanns weltberühmter Künſtlerkneipe zu. Ich ſchloß mich an, eroberte mir noch einen Platz an einem Tiſche vor dem Hauſe und befand mich bald in lebhaftem Geſpräch mit meinen Nachbarn, zwei jungen Wienern, die ſich als ebenſo feurige Anhänger der „Neuen Richtung" zu erkennen gaben, wie ich ſelbſt einer war.

Unſere Unterhaltung erlitt immer nur dann eine Unterbrechung, wenn meine neuen Freunde einem am Nebentiſche ſitzenden älteren Herrn von imperatoriſchem Ausſehen zutranken, indem ſie ein lautes: „Hoch, Herr Profeſſor!" hinüber riefen. Stets kam der alſo Angeredete mit einem kräftigen Zuge freundlich nach, und ſo häufig und verhältnismäßig raſch hintereinander wiederholte ſich dieſer Vorgang, daß das ſchon meine Neugier reizte, zu wiſſen, wer der Herr da drüben wäre. „Anton Bruckner", flüſterten mir meine Tiſchnachbarn zu, eine Kunde von um ſo beglückenderer Überraſchung, als ich im Winter zuvor die „Romantiſche" in Karlsruhe unter Mottl gehört und von dem ebenſo kühnen als tiefinnerlichen Werke einen gewaltigen Eindruck bekommen hatte. — Ob ich wohl das dem Herrn Profeſſor ſagen dürfe? — Freudigſt bejahten es meine Wiener, frühere Schüler Bruckners, nur meinten ſie, der Meiſter, wenn er ſich in Geſellſchaft befinde, liebe nicht angeſprochen zu werden. Ich müſſe warten, bis er, der einer der Seßhafteſten im Gaſthauſe zu ſein pflege, allein ſei. Mit Ungeduld erwartete ich dieſen Augenblick. Die Mitternachtsſtunde hatte geſchlagen, die Stätte ſich geleert; außer uns hielt nur noch Bruckner ſtand. Da war es, daß ich den großen Künſtler und edlen Menſchen kennen lernte, der vier Jahre ſpäter mein Lehrer werden ſollte.

— — — — — — — — — — — — — — —

Als die Letzten — meine beiden Wiener hatten ſich gleich, nachdem ſie mich vorgeſtellt hatten, empfohlen — verließen Bruckner und ich Angermanns Gaſtſtätte. Wir hatten zuletzt vom „Parſifal" geſprochen und uns in einen wahren Begeiſterungstaumel hineingeſteigert. Nicht überſchwänglich genug konnte Bruckner die Schönheiten des Wunderwerkes preiſen, nur, meinte er: „Der zweite Akt iſt nicht ganz mein Fall." Ich meinte, daß das Erotiſche darin die Urſache ſeines Bedenkens war.

Bruckner hatte bei mir eingehängt. So kamen wir zu ſeinem Quartier. Ich wollte mich verabſchieden, danken und nochmals der Freude, den Schöpfer der „Romantiſchen" kennen gelernt zu haben, Ausdruck verleihen, als er mir mit der Aufforderung zuvorkam, ihn am Morgen beizeiten abzuholen, „er wolle mir Bayreuth zeigen", und mit einem diktatoriſchen „Auf Wiederſchau'n!" in der Torflur verſchwand."

Aus: Anton Bruckner, Geſammelte Briefe. Neue Folge. Herausgegeben von Prof. Max Auer. (Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg).

Anton Bruckner an Baron Hans von Wolzogen, Bayreuth:

Hochgeborner, Hochedler Herr Baron!

Aus vollſter Seele rufe ich meinem Hohen Gönner beſonders heute zum neuen Jahre: Hoch! hoch! hoch! zu.

Gott ſegne Herrn Baron, und wolle Hochdemſelben für all das erwieſene Gute ein reichlicher Vergelter ſein! Ich bin wieder geſund und arbeite ſeit verfloſſenem Juni an der 3. Sinfonie D-moll, (Wagner Sinf.), welche ich gründlich verbeſſert habe. O könnte ſelbe jetzt der hohe, unſterbliche Verklärte ſehen! Welche unbeſchreibliche Glückſeligkeit für mich! Der Brahms-Cultus erreicht hier nachgerade das Unglaublichſte. Hans Richter in vorderſter Reihe !!! behauptete, die neue Richtung hätte im Conzert gar keine Berechtigung, u. getraut ſich (wegen Hanslick) nicht einmal etwas von mir ins Programm zu nehmen!

Der gnädigen Frau Baronin küſſe ich die Hände! Mit tiefſter Ehrfurcht und Dankbarkeit

Euer Hochwohlgeboren Hl. Baron
dankſchuldigſter

Wien, 1. Jänner 1889 Anton Bruckner, m. p.

Miszellen. Wenn wir in der Muſik das Häßliche, Bizarre, Unnatürliche, Seelenloſe, Mechaniſtiſche als das Gegebene anſehen wollen wie früher das „Schöne", ſo dürfte die Neue Muſik völlig in Ordnung ſein; es iſt dann auch durchaus gleichgültig, ob atonal, in Viertel-, Achteltönen oder ſonſtwie „komponiert" wird. Nun aber, ihr Helden, krempelt auch den Menſchen, den Nutznießer eurer Muſik, um, vertreibt ihm die eingeborene Anſchauung, daß eben die Kunſt ein Schönes ſei. Gelingt dies nicht — und ihr könntet geradeſogut wollen, daß die Menſchen auf den Händen gehen ſollen — ſo ſeid ihr denn doch wohl Narren oder Betrüger. Aus welch letzteren ſich dann bekanntlich betrogene Betrüger entwickeln. Die Zahl iſt heute auch ſchon recht beträchtlich.

Preisausschreiben.

Der Mendelssohn-Bartholdy-Preis 1929 wurde vom Kuratorium der Stiftung unter Vorsitz von Prof. Franz Schreker den Musikstudierenden Richard Lange (Hochschule für Musik in Berlin), Julian Karolyi (Landeskonservatorium in Leipzig), diesen beiden als ausübenden Tonkünstlern, und Dr. Herbert Marx (Hochschule für Musik in Berlin) als Komponisten zugesprochen.

Graf Klebelsberg der ungarische Kultusminister, hat zwei Preisausschreibungen für ungarische Komponisten gestiftet, und zwar in folgendem Sinne: es sollen jährlich zwei Wettbewerbe stattfinden; in einem Jahre für eine symphonische Dichtung und für eine Messe, im darauffolgenden Jahre für eine Oper und ein Lied. Als Preis für die symphonische Dichtung und die Messe sind je 10 000 Pengö, für die Oper 15 000 Pengö und für das Lied 5000 Pengö vorgesehen.

Der Pariser Komponistenverein setzt einige Preise von 1500 Franks bis 31. Dez. 1929 aus für Kompositionen einer Suite für zwei Klaviere, einer Cello-Sonate, einer vierhändigen Suite und für 1931 — den Preis Ambroise Thomas — für ein Chor- und Orchesterwerk aus. Näheres zu erfahren durch M. Jean Rivier, 18, rue Pierre-Curie, Paris V. A. v. R.

Ehrungen.

Zum Ehrenmitglied der Staatskapelle des Deutschen Nationaltheaters in Weimar wurde Konzertmeister Arthur Rösel anläßlich seines 70. Geburtstages ernannt. Es ist dies eine seltene Ehrung, die Rösel, der über 40 Jahre der Kapelle angehört hat, ganz besonders verdient. Rösel ist auch als Komponist kleinerer Opernwerke bekannt.

Verlagsnachrichten.

Rob. Forberg's Tonkunst (Abreiß)-Kalender 1930. Verlag Rob. Forberg, Leipzig, Preis M. 2.—. Auch für 1930 steht dieser Kalender an der Spitze aller ähnlichen Veröffentlichungen hinsichtlich der Auswahl interessanten Materials und Wohlfeilheit. Seinem Bestreben, dem Musikfreunde die Bekanntschaft mit unseren neueren Tonkünstlern im Bilde zu vermitteln, ist er wiederum treu geblieben, daneben wurde aber auch „klassischer" Größen gedacht, die es verdienen, der Mitwelt in Erinnerung gebracht zu werden. Die Erläuterungen zu den Bildern sind zwar knapp, aber so erschöpfend, daß sie mit den früheren Jahrgängen die lebendigste und billigste Musikgeschichte bieten.

Der Verlag Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H. Berlin-Lichterfelde gibt in seinen „Mitteilungen" Nr. 55 einen umfassenden „Überblick über Klaviermusik zum Vortrag und Unterricht".

Eine neue Zeitschrift „Musikalische Jugend" wird vom „Verlag Musikalische Jugend G. m. b. H." Leipzig, herausgegeben. Die Zeitschrift bringt Gedichte und Aufsätze (u. a. von Dr. P. Mies, Findeisen), die geschickt dem kindlichen Verständnis angepaßt sind.

Graf Du Moulin Eckart's im Drei Masken Verlag München erschienene „Cosima Wagner Biographie" wurde soeben vom Verlag Alfred Knopf in New York für eine amerikanische Ausgabe erworben.

Der gesamte Musikbuchverlag der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, ausgenommen die Werke von Paul Bekker, ist in den Besitz von Max Hesses Verlag in Berlin übergegangen. Außerdem ging mit Wirkung vom 1. Oktober d. J. die Monatsschrift „Die Musik" aus der Deutschen Verlagsanstalt in Max Hesses Verlag über. Schriftleiter wird Bernhard Schuster bleiben, in dessen Händen die Leitung der Zeitschrift schon seit ihrer Gründung liegt.

Die Uraufführung des neuen Orchesterwerkes von Kurt v. Wolfurt: Variationen und Charakterstücke über ein Thema von Mozart, die in Dortmund unter Wilhelm Sieben stattfand, brachte einen außergewöhnlichen Erfolg. Der Komponist wurde nicht weniger als dreimal herausgerufen. Das Werk wird demnächst im Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig, erscheinen.

Städtische Veranstaltungen Mülheim (Ruhr) 1929–30

Sinfonie-Konzerte (Städt. Orch., Duisburg)

1. Konzert: Mittwoch, 16. Oktober
Dirigent: Generalmusikdirektor Hans Weisbach, Düsseldorf.
Ouvertüre zur Oper „Der fliegende Holländer", R. Wagner; Cellokonzert, Eugen d'Albert; IX. Sinfonie, Anton Bruckner
Solist: Artur Franke, Duisburg (Cello)

2. Konzert: Mittwoch, 6. November
Dirigent: Städt. Musikdirektor M. Fiedler, Essen
Ouvertüre zu „Egmont", L. van Beethoven; Arie aus „Il re pastore", W. A. Mozart; „Till Eulenspiegel, Richard Strauß; Arie der Zerbinetta aus „Ariadne", Richard Strauß; I. Sinfonie, c-moll, op. 68, Johannes Brahms
Solistin: Kammersäng. M. Ivogün, Berlin (Sopr.)

3. Konzert: Mittwoch, 27. November
Voraufführung: Dienstag, 26. November
Dirigent: Prof. Hermann v. Schmeidel, Frankfurt
Ein deutsches Requiem für Soli, Chor und Orchester, op. 45, Johannes Brahms
Mitwirkung: Die Städtische Chorvereinigung
Solisten: Mia Peltenburg, Amsterdam (Sopran) Hermann Schey, Berlin (Baß)

4. Konzert: Mittwoch: 11. Dezember
Dirgent: Generalmusikdirektor Franz v. Hoeßlin, Elberfeld
Klavierkonzert Nr. 2 in B-dur, Johannes Brahms
VII. Sinfonie in E-dur, Anton Bruckner
Solist: Prof. Artur Schnabel, Berlin (Klavier)

5. Konzert: Mittwoch, 15. Januar
Dirigent: Generalmusikdirektor Prof. Hermann Abendroth, Köln
Violinkonzert in e-moll, Felix Mendelssohn-Bartholdy; VIII. Sinfonie in c-moll, Anton Bruckner
Solist: Prof. Gg. Kulenkampff, Berlin (Violine)

6. Konzert: Mittwoch, 29. Januar
Dirigent: Kapellmeister E. Jochum, Mannheim
Sinfonia in B-dur, J. Christ. Bach; Kammermusik Nr 5, Bratschenkonzert op. 36 Nr. 4, Paul Hindemith; Variationen und Fuge für großes Orchester über ein Thema von J. Adam Hiller, op. 100, Max Reger
Solist: Prof. Paul Hindemith, Berlin (Bratsche)

7. Konzert: Mittwoch, 12. Februar
Dirigent: Kapellmeister E. Jochum, Mannheim
Sinfonie Nr. 2 in h-moll, Alex. Borodin; Doppelkonzert für 2 Violinen u. Orch., Karl Marx; II. Sinfonie in D-dur op. 36, L. van Beethoven
Solisten: H. Grevesmühl u. M. Köhler, Duisburg (Violinen)

8. Konzert: Mittwoch, 12. März
Voraufführung: Dienstag, 11. März
Dirigent: Prof. Hermann v. Schmeidel, Frankfurt
Stabat mater (Zum Gedenkjahr des Meisters) A. Dvořák
Mitwirkung: Städt. Chorvereinigung. Solisten: Susanne Jicha-Steinberg (Sopr.), Magda Spiegel (Alt), Antoni Kohmann (Tenor), Joh. Willy (Baß), sämtl. Frankfurt a. M.

9. Konzert: Mittwoch, 2. April
Dirigent: Generalmusikdirektor Professor Bruno Walter, Berlin-Charlottenburg
„Don Juan", Symphonische Dichtung, op. 20, Richard Strauß; „Eine kleine Nachtmusik", W. A. Mozart; I. Sinfonie in D-dur, Gustav Mahler

10. Konzert: Mittwoch, 7. Mai
Dirigent: Generalmusikdir. Fritz Busch, Dresden
Beethoven-Abend: Leonoren-Ouvertüre Nr. 3, op. 72; IV. Sinfonie, B-dur, op. 60; V. Sinfonie, e-moll, op. 67

Kammermusik-Abende

1. Abend: Donnerstag, 24. Oktober
Trio Joseph Wolfsthal-Paul Hindemith-Emanuel Feuermann
Streichtrio, Franz Schubert; Streichtrio, Paul Hindemith; Divertimento, W. A. Mozart

2. Abend: Dienstag, 19. November
Grevesmühl-Quartett
Streichquartett e-moll, op. 59, L. van Beethoven; Davidsbündlertänze, op. 6, Robert Schuhmann; Sonate fis-moll, op. 2, Joh. Brahms; Klarinettenquintett A-dur, W. A. Mozart
Mitwirkung: Dorothea Braus, Heidelberg-Köln (Klav.), Gust. Steinkamp, Würzburg (Klarinette)

3. Abend: Dienstag, 18. Februar
Dresdner Streichquartett
Streichquartett D-Dur, op 64, Josef Haydn; Streichquartett a-moll, op. 51, Johannes Brahms; Streichquartett a-moll, op. 132, L. van Beethoven

4. Abend: Dienstag, 25. März
Lieder- und Klavierabend
Ernst Osterkamp, Leipzig (Baß) und Heinz Eccarius, Duisburg (Klavier)

5. Abend: Dienstag, 8. April
Joh. Seb. Bach-Abend
Prof. Paul Grümmer, Köln (Gambe u. Cello) u. Günther Ramin, Leipzig (Orgel u. Cembalo)

6. Abend: Dienstag, 29. April
Grevesmühl-Quartett
Streichquartett a-moll, Robert Schumann; Lieder von Robert Schumann und Max Reger; Klavierquartett d-moll, op. 113, Max Reger
Mitwirkung: Annie Kindling, Duisburg (Alt), Dr. Gg. Ledderhose, Köln (Klavier)

Orgel-Konzerte

1. Konzert: Sonntag, 20. Oktober
Prof. Hans Bachem, Köln
Werke von Joh. Seb. Bach, Dietrich Buxtehude und Josef Haas

2. Konzert: Sonntag, 1. Dezember
Kirchenmusikdirektor Arno Landmann, Mannheim
Werke von Johannes Brahms, A. Guilmant, Franz Liszt und Max Reger

3. Konzert: Sonntag, 5. Januar
Prof. Fritz Heitmann, Berlin
Vorbachische Orgelmusik

4. Konzert: Sonntag, 16. Februar
Prof. Hans Bachem, Köln
Werke von Dietrich Buxtehude, Vincent Lübeck und Joh. Sebastian Bach

Beginn der Sinfoniekonzerte und Kammermusikabende: 8 Uhr abends

Beginn der Orgelkonzerte: 5 Uhr nachmittags

Zeitschriften-Schau

„Musik im Leben", eine musikpolitische Gesamtschau. Köln/Augsburg. 6/7. Heft, 5. Jahrg. Dieses von Prof. E. J. Müller vortrefflich redigierte Organ gehört zu den seltenen Zeitschriften, die in vollem Bewußtsein ihrer kulturellen Verantwortung den inhaltlichen Schwerpunkt auf kulturpolitische Probleme legen. Die vorliegende Nummer beginnt mit einem Aufsatz des Herausgebers über „Die Situation des Musikerziehers". Privatdozent Dr. Karl Gustav Fellerer nimmt Stellung „zur Pflege der Musik an unseren Hochschulen". Hans Kuznitzky behandelt „das Führerproblem in der Musikpädagogik", Herbert Schulz die „Psychologie der Übung". Tagungsberichte, einer jener bedeutungsvollen „Musikpolitischen Landschaftsbriefe", diesmal aus Spanien, beschließen das inhaltsreiche Heft.

Die Musikerziehung, Berlin, Heft 9, 6. Jg. Das vorliegende Heft gilt als Festnummer zur 8. Reichsschulmusikwoche in Hannover, mit Beiträgen von Walter Kühn, Prof. Dr. Th. W. Werner, Karl H. Rüdel, Fritz Haupt, Dr. Hugo Löbmann.

„Für unsere Zeit wissen wir: die Verbindung zwischen Volk und Musik besteht nicht mehr. Die Musik ist keine Funktion im menschlichen Leben mehr. Die Kunstmusik hat die Verbindung mit dem Musikalisch-Lebendigen, was im Volke seinen Boden hat, eingebüßt. Das Eigentliche und Tiefste, was in unserer Zeit auf dem Gebiete der Musikerziehung erreicht werden muß, ist die Wiederherstellung dieser Verbindung zwischen Volk und Musik". (Walter Kühn.)

Zeitschrift für Musikwissenschaft, Heft 11/2, 11. Jahrgang.

Peter Panoff: Phonographierte wotjakische, permjakische und tartarische Lieder. — Arno Werner: Ein irrtümlich Joh. Seb. Bach zugeschriebenes Trauergedicht. Es handelt sich um ein Gedicht aus einem Foliobande der Leichenpredigten der braunschweigischen Fürsten Ferdinand Christian und Heinrich Ferdinand (Stollberger Katalog I, 259). — Dem Doppelheft liegt ein Inhaltsverzeichnis bei. Sehr wertvoll ist die fortgesetzte „Zeitschriftenschau".

Allgemeine Musikzeitung, 56. Jahrg., Nr. 39.

Reinhold Zimmermann: „Der Schulmusiker und die musikalische Moderne". Der Schulmusiker soll sich mit allem Neuen auseinandersetzen, kann aber „andererseits nicht vorsichtig genug in der Wahl dessen ein, was er an seine Schüler und Schülerinnen heranbringen will. Vordringen zum Wesenskern der Dinge ist da das einzige Mittel, nicht zu arg daneben zu greifen und über dem Drange, „zeitgemäß" zu sein, nicht die Fähigkeit zu verlieren, den Weizen von der Spreu zu unterscheiden." — Unter der prachtvollen Überschrift „Bohnenstroh" setzt sich die A.M.Z. mit Michael Bohnens (von uns bereits mitgeteilten) Wagnergehässigkeiten auseinander.

Deutsche Tonkünstler-Zeitung, 27. Jahrg. Heft 18.

Das vorliegende Heft ist als Sondernummer zur Berliner Tagung des „Deutschen Rhythmikbundes" gedacht. Aus dem Inhalt: Prof. Charlotte Pfeffer „Zur Tagung des D. Rhythm.-Bundes" — Prof. Emil Jaques-Dalcroze: „Meine Rhythmik". — Elfriede Feudel: „Aus dem Werden der rhythmischen Erziehung".

„Der Auslandsdeutsche", Jhrg. 12, Nr. 18. Wie Adolf Waldemar Schoene, Philadelphia, in einem Aufsatz über „Das Wiederaufblühen der deutschen Musik in Amerika nach dem Weltkrieg" berichtet, war es vor allem Wagner, dessen Opern zuerst wieder Eingang fanden und bald den meistgespielten Verdi überflügelten. Zunächst war es allerdings die Pflege des deutschen Liedes, die die Verbindung wieder herstellte, und gerade eine Reihe glänzend verlaufener Sängerfeste der deutschen Gesangvereine in den verschiedensten Städten zeigte, wie groß die Bedeutung des Liedes in der Werbung für deutsche Musik und deutsches Wesen ist. Der 100. Todestag Franz Schuberts brachte einen noch nie erlebten Höhepunkt in dieser Entwicklung. Im ganzen gelangten 1100 Schubert-Kompositionen zur Aufführung. Ebenso brachte der Sterbetag Beethovens allenthalben glänzende Feiern. Deutsche Komponisten arbeiten nicht ohne Erfolg und Anerkennung im Land. An Meisterwerken deutscher Tonkunst wurden Werke von Haydn, Schumann, Gluck, Schubert, Mozart, Weber, Strauß, Brahms, Reger, in der Oper Schreker, d'Albert, Korngold, Humperdinck, Strauß, Gluck u. a., zum Teil mit Gastspielen deutscher Künstler ausgeführt. Nicht zuletzt haben Gastspiele deutscher Dirigenten große Begeisterung geweckt und zum Erfolg der deutschen Musik viel beigetragen. Der Anfang zu einem begrüßenswerten Wiederaufstieg der Deutschen ist gemacht.

Die Bergstadt, Breslau, 1929, Nr. 11.

Prof. Franz Ledwinka, Salzburg: „Auf den Spuren Anton Bruckners." Eine biographische Skizze, die durch zahlreiche Lebensepisoden die Menschlichkeit Bruckners vorteilhaft vertieft.

Berichtigung. Der Aufsatz von Kurt Lüthge „Hindemith als Opernkomponist" (vergl. S. 598) entstammt der Zeitschrift „Das Nationaltheater".

Konzerte des Winters 1929/30 Münster i. W.

Leitung: Generalmusikdirektor Dr. R. von Alpenburg

A. Acht Musikvereinskonzerte

1. Vereinskonzert: 27. September 1929
Casella: Scarlattiana Suite mit oblig. Klavier *)
Mozart: Klavierkonzert Es dur
Schumann: Symphonie d moll
Solist: Prof. W. Rehberg

2. Vereinskonzert: 25. Oktober 1929
Haydn: Ouvertüre „L'isola disabitata"
Haydn: Cellokonzert
Dvorak: Cellokonzert
Strawinsky: Feuervogel-Suite *)
Solist: Prof. E. Feuermann

3. Vereinskonzert: 20. Dezember 1929
Wetz: Weihnachtsoratorium (Uraufführung)
Solisten: Hanne Seebach-Ziegler, Fred Drissen-Berlin, der Musikvereinschor.

4. Vereinskonzert: 17. Januar 1930
Thomas: Serenade für Orchester *)
Beethoven: Violinkonzert
Brahms: 2. Symphonie D dur
Solist: Prof. Henri Marteau

5. Vereinskonzert: 14. Februar 1930
Händel: Jephta
Solisten: Helene Fahmi, Clara Maria Elshorst-Berlin, Max Meili-München, Alfred Paulus-Braunschweig, der Musikvereinschor

6. Vereinskonzert: 14. März 1930
Mahler: 4. Symphonie
Orchesterlieder
Respighi: Rossiniana *)
Solistin: Hilde von Alpenburg

7. Vereinskonzert: 11. April 1930
Lechthaler: Stabat Mater *)
Hasse: Die Pilger *)
Bach: 2 Kantaten
Solisten: Hede Tück-Berlin, Inga Torshof-Köln, Aug. Seider-Köln, Eduard Scherz-Düsseldorf, der Musikvereinschor

8. Vereinskonzert: 9. Mai 1930
Bruckner: 9. Symphonie

B. Cäcilienfest

Cäcilienfest, 1. Tag: 23. November 1929
Beethoven: 9. Symphonie
Solisten: Ria Ginster-Frankfurt, Ruth Kisch-Arndt, Karl Erb-München, Martin Abendroth-Berlin, der Musikvereinschor

Cäcilienfest, 2. Tag: 24. November 1929
Pfitzner: Palästrinavorspiele
Beethoven: Liederkreis „An die ferne Geliebte"
Bruckner: 2. Symphonie
Solist: Karl Erb

Acht städtische Konzerte

1. Festkonzert anläßlich des 10jährigen Bestehens des Städt. Orchesters: 11. Okt. 1929
Wagner: Meistersingervorspiel
Volbach: Ostersymphonie (unter Leitung des Komponisten)
Beethoven: 7. Symphonie

2. Konzert: 8. November 1929
Mozart: Symphonie D dur
Beethoven: Klavierkonzert G dur
Reger: Serenade
Solistin: Paula Stebel

3. Konzert: 6. Dezember 1929
Brahms: Altrhapsodie
Grabner: Abendmusik *)
Reger: Weihe der Nacht
Weinberger: Weihnachtsmusik *)
M. G. V. „Cäcilia": Leitung Dr. H. Stute

4. Konzert: 4. Januar 1930
Bach: Brandenburgisches Konzert
Händel: Concerto grosso
Ph. E. Bach: Klavierkonzert D moll
Bach: Kantaten (Bachverein, Leitung: Karl Seubel)
Solistin: Julia Menz (Cembalo)

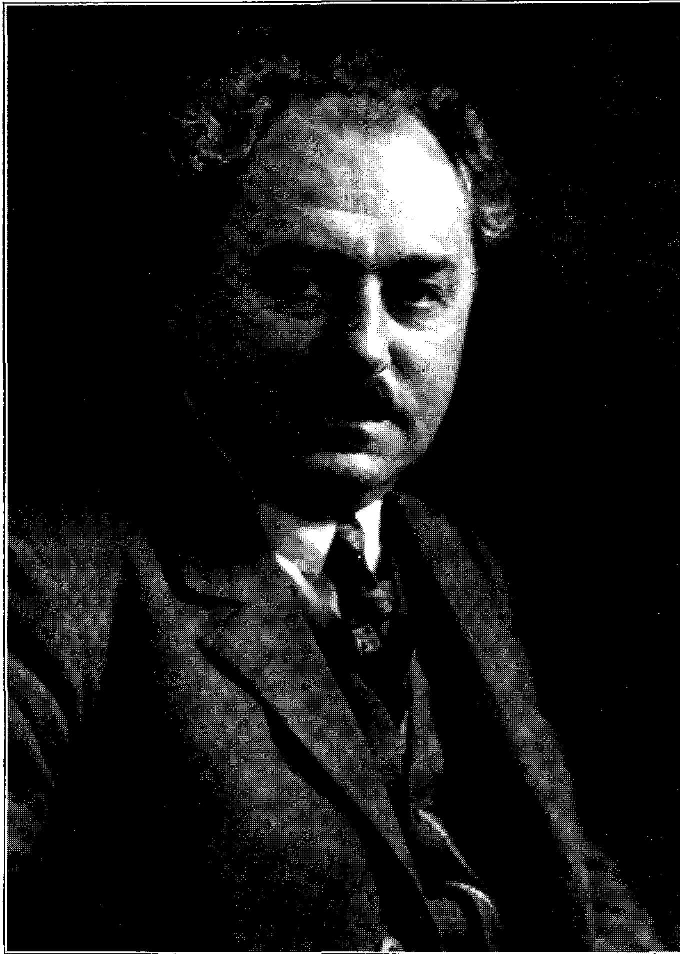
5. Konzert: 31. Januar 1930
Smetana: Ouverture „Verkaufte Braut"
Dvorak: Slavische Tänze
Korngold: Musik zu Shakespeares „Viel Lärm um Nichts" *)
Solistin: Lotte Hellwig

6. Konzert, Karnevalsmusik: 28. Febr. 1930
Tanzmusik aus alter und neuer Zeit, darunter Erstaufführungen von
Rüdinger: Schwäbische Musik
R. Strauß: Militärmarsch etc.

7. Konzert: 28. März 1930
Strauß: Tageszeiten
Bruckner: 6. Symphonie
Sängerbund; Leitung Werner Göhre

8. Konzert: 25. April 1930
Dittersdorf: Ovids Metamorphosen
Klavierkonzert
Ebel: Sinfonietta giocosa *)
Solistin: Gerda Nette

Die mit *) bezeichneten Stücke sind Erstaufführungen



Prof. Heinrich Kaspar Schmid

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / NOVEMBER 1929 HEFT 11

Bildung und Kultur.

Von Heinrich Kaſpar Schmid, Augsburg.

Wie wenig ſtimmen dieſe beiden Güter im Leben unſeres Volkes überein, wie wenig kommt es den Faktoren der Erziehung zum Bewußtſein, daß beide eng verbunden bleiben müßten, daß eines ohne das andere nicht ſollte beſtehen können! Im Vergleiche zur Kultur iſt Bildung etwas Flüchtiges; ſie ſollte die treue Hüterin und Helferin ſein, denn jene iſt das Beſtändige, Dauernde und dasjenige, woran ſich der wahre Zweck und Wert einer Bildung ermeſſen läßt. In einem tieferen Sinne ſollten doch alle Quellen unſeres täglichen Lebens, alles Geſchehen, alſo auch alle Arten unſeres Erwerbslebens in das große Becken Kultur münden.

Dies iſt jedoch keineswegs der Fall; die meiſten dieſer Quellen verlaufen ſich und verſiegen im Sande einer unbekümmerten Kulturloſigkeit. Woher dies kommt?

Daher, daß ſo viele Bildung kulturfremd, alſo im Sinne unſerer Vorausſetzung Scheinbildung bleibt.

Du betrittſt die Wohnung eines Gebildeten — und erſchrickſt über ein Maß von Unkultur, das du bei einem Menſchen dieſes Standes nicht für möglich gehalten hätteſt: die ſchrecklichen Bilder, die abſcheulichen Möbel, die greulichen Tapeten — alles flößt dir ein Unbehagen ein, daß du am liebſten fortlaufen möchteſt und — es iſt ſo: die Wahrnehmung dieſer Art von Bildung verurſacht Geringſchätzung.

Du ſitzeſt eingeladen am Teetiſch in einer Runde von Intelligenz, von Inſtituts-, Gymnaſial-, ja Hochſchulbildung; alsbald ſiehſt du dich in ein Geſpräch über Kunſt und Muſik verwickelt, das dich zwiſchen Unmut und Wahrung der Höflichkeit hin und her rüttelt: denn es iſt nicht etwa der Mangel an Kenntnis, ſondern die trotz aller ſelbſtſicheren Geſprächigkeit offenbar gewordene Ahnungsloſigkeit vom „Eigentlichen“, die dich peinlich berührt und verſtimmt. Du kannſt aber nicht fliehen, alſo begibſt du dich an das Klavier, ſuchſt Befreiung im lebendigen Klange — aber, was ſtarrt dich dort an? Welche Gegenſtände „zieren“ das Inſtrument — und welch widerliches Gemiſch von Schund und Mittelmäßigkeit an Noten, zwiſchen denen ſich auch einzelne Perlen unſerer Meiſter verloren haben! Ein Heft liegt obenauf, wird alſo im Gebrauche bevorzugt: und du bemühſt dich, ſtaunend zu ergründen, wie es denkbar ſein ſoll, dergleichen auch nur anſprechend, geſchweige denn hübſch zu finden.

Aber der Sommer führt dich in die Dörfer unseres Oberlandes, führt dich nach Tirol — und du richtest dich auf an der einfachen Schönheit dieser mit solch sicherem Raum- und Baugefühl hingesetzten, ja hingezauberten Bauernhäuser und -höfe; du staunst über die kräftige, derbe Schönheit so vieler Kruzifixe, über die poetische Anmut so vieler kleinen Kapellen und bist begeistert von der „musizierenden" Architektur so vieler Kirchen.

Und du blickst in eine Bauernstube, die mit ihrem angestammten Hausrat so wohl „komponiert" ist und ärgerst dich, mit welcher aufdringlichen Gemeinheit ein neuer Regulator und einige knallbunte Bilder diese edle, tonig ruhige Harmonie zerreißen: Kulturspenden aus der Stadt!

Du betrittst eine wundersame Kirche — ganz gleich, welchen Stiles und welcher Gegend — immer wirst du sehen müssen, daß die in allen Winkeln wirkende und werbende Schönheit nicht genügte; denn irgendwie und irgendwo — da und dort, unter einem hochkünstlerischen Altarbild, oder an einem Pfeiler neben leben- und ausdruckerfüllten Plastiken erblickst du nichtswertige, erbärmlich ausgeführte, „dafür" aber ordinär angestrichene Bildwerke! Du gehst beleidigt fort und mußt neben dem schönen Portal auch noch die widerwärtig süßliche, kitschige Lourdesgrotte sehen.

Bliebe es bei diesen Zutaten, bei denen man schließlich etwa hoffen könnte, es möchte sie einmal ein Pfarrer „mit Kultur im Leibe" hinauswerfen, dann stünde es noch gut; aber meist ist es ja gerade so, daß dem Pfarrer, der doch auch durchs Gymnasium und seine Hochschule gegangen ist, dieses Zeug besser gefällt als das stilvoll Übrige, denn sonst hätte er es doch nicht hineinstellen lassen. Wie viel wertvolles Kunstgut ist nicht schon im Tausche gegen Schund aus unseren Landkirchen gekommen, bis die wahren Hüter der Kunst mit Hilfe staatlicher Gesetze den Schutz der Kultur gegen den Zugriff „gebildeter" Banausen durchzusetzen vermochten. Aber bilden wir uns nicht ein, daß es damit — was die eigentliche Kultur angeht — heute schon sehr viel besser geworden sei. Gewiß: Lippen und Federn aller Kategorien mühen sich um die Hebung dieses höchsten Hortes unseres Volkstums, aber sehen sich auch heute noch einer weithinragenden Verständnislosigkeit und nicht selten einer Feindseligkeit gegenüber.

Wie dürftig es um wahre Kultur bei unseren Gebildeten bestellt ist, zeigt der Radio. Unschätzbar als B i l d u n g s mittel für arm und reich, für Stadt, Provinz und Dorf, ist er als Vermittler von K u n s t eben doch nur Surrogat; aber obwohl es klar sein müßte, daß der erhebende Eindruck einer im Konzertsaal, im Theater unmittelbar erlebten Kunst nicht ersetzt werden kann, zeigt der dürftige Besuch jener Bereiche, wie gerade die gebildeten Kreise vor der Mechanisierung kapituliert haben.

Wie aber soll solch schreiendes Mißverhältnis behoben, zum mindesten gemildert werden, wenn nicht wieder einmal durch Erziehung und Schule? Das immer wieder mit Recht gescholtene Übermaß und Vorrecht des Wissens verdrängt das höherstehende, geruhsamere Einfühlen in wahre Kunst und nur frühzeitiger und steter Umgang mit ihr führt zur heilsamen Gewöhnung des Guten, zur Abneigung gegen das Niedere. Wir sind also wieder einmal beim L e h r e r. Wird die vielbesprochene neue Lehrerbildung Abhilfe bringen? sie könnte es gewiß. Oder wird auch hier wieder die sogenannte höhere Bildung auf Kosten der Kultur überschätzt und durchgesetzt? Hat es doch teilweise das Aussehen, als ob die Geltung des Volksschullehrers als eines Pflegers und Hüters aller Kultur hinsichtlich seiner „Einstufung" nicht anders zu erreichen wäre, als mit einer einseitigen Steigerung seiner Bildung, was gerade wieder beweisen würde, daß den maßgebenden Faktoren andere Richtlinien nicht vordringlich erscheinen.

Auf einem Gebiete erscheint dieser Verdacht leider berechtigt: alle jene zunehmenden Bildungs- d. h. Wissensansprüche verkümmerten mehr und immer mehr jenen Unterrichtszweig, der gewiß nicht besonders dem Stadt- umsomehr aber dem Landlehrer trotz der Trennung von Staat und Kirche unentbehrlich bleibt — die Musik. Oder hat sich etwa seit 1918 ein Umschwung so vollzogen, daß sich heute der Volksschullehrer von jeder musikalischen Berufsausübung fern hält? Gottlob haben wir noch viele treue Organisten und Chorregenten und die Gesuche von Pfarrern und Gemeinden, irgend einen Handwerker oder Bauernknecht in möglichst kurzer Zeit zum Organisten auszubilden, sind seltener geworden. Ja — nicht nur auf dem Lande, nein, auch in den Städten, sogar in der Großstadt betätigt sich der Volksschullehrer zum Verdruß und unbestreitbar auch zum Schaden der Berufsgenossen als Musiker und Musiklehrer, erteilt Unterrichtsstunden für Klavier und Geige, leitet Kirchen- und Vereinschöre, schreibt Kritiken und sagt nicht nur seinesgleichen, sondern auch dem Künstler von Rang seine hohe Meinung. Wie aber steht es dabei mit seinen musikalischen Fähigkeiten, mit seiner Ausbildung? Erfreulich, daß immer wieder Lehrer aus eigenen Mitteln das Studium an einem Konservatorium suchen — aber wie wenigen ist das im Rahmen ihrer Berufstätigkeit möglich, wie häufig wird der eine oder andere plötzlich versetzt und muß das begonnene Studium wieder aufbrechen! Nicht selten dient dieses Studium der Absicht, zum Berufsmusiker hinüberzuwechseln, sodaß es dem Lehrerstande garnicht zugute kommt, wogegen gerade Stadtlehrer die Möglichkeit der Ausbildung aufgreifen, um — wie gesagt — als Konkurrenten der Berufsmusiker auf den Plan zu treten. Wer aber könnte dies bei entsprechender Fachausbildung auch verbieten?

Nun aber sehen wir hin auf unsere ländlichen Bezirke, deren musikalische Leistungen man — trotz des lebhaften Anteiles der Bevölkerung auch heute noch dem guten Willen einzelner, dem Zufall also und häufig genug der Lächerlichkeit überläßt. Das wären aber die Bereiche, denen Schallplatte und Radio noch nicht die Anhänger geraubt haben: der ländliche Gesangverein hat trotz kulturell fragwürdiger Leistungen sein Publikum und die Kirchenchöre könnten Zellen echtester und edelster Musik sein. Was hindert aber diese Kulturträger, solche höheren Aufgaben zu erfüllen? Doch nur ganz unzulänglich ausgebildete Fähigkeiten! Welche Möglichkeiten stärkster Einwirkung auch mit einfachsten, aber edelsten Mitteln einer über das ganze Jahr planmäßig fortlaufenden Musik, welche Unterstützung für alle Bestrebungen ethischer Natur wäre in die Hände derjenigen gelegt, die im Verein mit ihrer Bildung einzig das Rechte zu leisten vermöchten, die allein imstande wären, den Schatz unserer guten volkstümlichen Dichtung und Musik unverdorben zu jenem Menschentum gelangen zu lassen, aus dessen Kräften die Städte wieder Erneuerung gewinnen. Es dürfte uns allmählich klar geworden sein, daß wir nur dann wieder zu einer allgemeinen höheren Kultur gelangen werden, wenn es uns gelingt, in die Breite und Tiefe zu wirken, wenn es uns gelingt, die Jugend zu erfassen.

Die Möglichkeit?

Wenn bei einem Preissingen dreißig Chöre auftreten, so stehen die weitaus meisten unter der Leitung von Volksschullehrern; das ist ganz natürlich, denn kleinere Orte werden niemals in der Lage sein, sich tüchtige Berufsmusiker zu holen. Mit welchem Eifer sehen wir nun diese Lehrerdirigenten Monate der Vorbereitung verwenden, um ihren Chören ein Gesangstück einzulernen, mit dem es dann einen Preis zu erringen gilt. Ob dabei dann auch Kultur oder nur Dressur erreicht wird, ob dabei — wie sich

das immer zeigt — ein großer Teil der Vereine niedrigsten Schmarrn auswendig lernt oder ein kleinerer Teil dem falschen Ehrgeiz seines Leiters und Erziehers ausgeliefert ist und Verstiegenheiten zu büffeln hat, zu denen diese einfachen Naturen weder seelisch noch musikalisch, weder gesanglich noch geistig trotz fünfzig Proben ein inneres Verhältnis gewinnen — wer frägt danach? Es ist aber damit bewiesen, daß sogar musikalische Analphabeten ihre Kräfte einer Aufgabe mit Ausdauer widmen, daß also — richtig und kulturbewußt geleitet — gerade die ländlichen Bezirke bedeutend gehoben werden könnten. Daß dabei nicht nur diese Art einer musikalischen Ausübung, sondern neben dem Schulsingen auch der Instrumentalunterricht in Betracht zu ziehen ist, sei besonders betont.

Aber auf keinem Kunstgebiete ist Kultur ohne rechtes Künstlertum zu erreichen; aus diesem Grunde müßten alle musikausübenden Lehrer ihre Ausbildung durch tüchtige und nicht nur pädagogisch, sondern auch praktisch geübte Künstler erhalten. Ganze oder halbe Dilettanten wirken immer kulturschädlich, auch wenn sie noch so gebildet sind. Ganze oder halbe Dilettanten müßten daher auch von jeder Art berufsmäßiger Musikausübung, berufsmäßiger Kunsterziehung ausgeschlossen sein. Gehirnbildung schafft noch lange keine Kultur.

Heinrich Kaspar Schmid.

Von August Richard, Heilbronn a./Neckar.

Langjährige, herzliche Freundschaft mit dem liebenswerten Menschen, Verehrung und Bewunderung seines künstlerischen Schaffens führen mir die Feder, wenn ich über Heinrich Kaspar Schmid und seine Werke zu schreiben mich anschicke, und helfen mir die mancherlei Bedenken übersehen, die sich diesem Unterfangen entgegenstellen: wie ließe sich — um nur eines herauszugreifen — das musikalische Lebenswerk eines Künstlers in nüchterner, kritischer Betrachtung übersichtlich gestalten, der, in rastloser, fast unversiegbarer Arbeitsfreude und Arbeitskraft mitten unter uns stehend, die lezte Stufe höchster Entfaltung doch wohl noch nicht völlig erreicht, geschweige denn überschritten hat; wie ließe sich mit dürren, knappen Worten ein allgemein gültiges Urteil fällen über Erscheinungen, die eben deshalb im musikalischen Kunstwerk zu Klang und Tönen werden mußten, weil sie Unaussprechliches zum Ausdruck zu bringen streben? Aber trotzdem — sei der Versuch gewagt, als Geburtstagsgeschenk gleichsam für den Freund, der am 11. September in sein 55. Lebensjahr eingetreten ist.

Um das weitverzweigte Schaffen Schmids, das — ähnlich wie bei Max Reger — fast alle Gebiete kompositorischer Betätigung mit Ausnahme der großen Symphonie und der Oper in sich begreift, einheitlich erfassen und umspannen zu können, scheint es notwendig, über die Verschiedenheit seiner Werke hinweg das ihnen allen Gemeinsame aufzufinden und klarzustellen, zu dem Mutter- und Nährboden durchzudringen, dem sein Leben und Wirken Entstehung und Entwicklung, Blüte und Reife verdankt.

Bayern ist Schmids leibliche, ist Schmids geistige Heimat: aus der gesunden, frischen Ursprünglichkeit des Volkes gewinnt er die besten Kräfte für die Eigenart seiner Persönlichkeit, die fruchtbarsten Anregungen für sein musikalisches Schaffen. Die frühesten Kindheitseindrücke in dem schönen, reichen niederbayrischen Lande zwischen Isar und Donau, von den ragenden Kuppen des Bayerischen Waldes in der Ferne begrenzt, — der musikalisch hochbegabte Vater war dort Lehrer in einigen kleinen Dörfern gewesen, — werden abgelöst durch den Aufenthalt in dem geschichtlich so denkwürdigen und erinnerungsreichen Regensburg, wo der heranwachsende Knabe als Schüler der altberühmten Dom-Präbende die Musik praktisch und theoretisch genau kennen zu lernen und eifrig zu betreiben Gelegenheit genug sucht und findet; den

für die Kunst weniger ergiebigen Jahren als junger Eisenbahnbeamter in mehreren kleinen Orten in der Umgebung von München folgt die Übersiedlung in diese Stadt selbst und damit die längst ersehnte, längst erhoffte Vermählung mit der Musik als treuester Lebensgefährtin. Führten ihn auch, nach Beendigung seiner Studienzeit an der Akademie der Tonkunst, Konzertreisen und andere künstlerische Aufgaben gelegentlich in fremde Länder, schien ihn der ehrenvolle Ruf als Leiter des Konservatoriums für Musik in Karlsruhe vorübergehend dort fesseln zu wollen, so kehrte er doch immer wieder, ein treuer Sohn seiner Heimat, nach Bayern zurück, um ihr jetzt als Direktor des Städtischen Konservatoriums in Augsburg wohl für immer anzugehören.

Altbayrische Volkskunst in ihrer kraftvollen Bodenständigkeit, wie er sie von Jugend an auf dem Lande kennen und lieben gelernt hatte, bildet naturgemäß die festgefügte, sicherste Unterlage seines Schaffens; zu ihr tritt zunächst, läuternd und verklärend gleichsam, die tief geheimnisvolle, feierliche Mystik der katholischen Kirche, wie sie in dem hochragenden Dom zu Regensburg mit so überwältigender Macht und Größe verkörpert erscheint, und weiterhin, solche Eindrücke und Einflüsse aufs glücklichste ergänzend, jener freie und offene, aufgeschlossene und hochfliegende Geist der sogenannten „Münchner Schule“ um Alexander Ritter, Rudolf Louis und Ludwig Thuille mit ihrem, dem musikalischen Fortschritt gewidmeten Ringen und Streben, mit ihrer umfassenden, lebhaften inneren Beweglichkeit auf allen künstlerischen Gebieten.

Schmids Werke lassen sich, freilich nicht immer ohne einen gewissen Zwang, nicht ohne daß die Grenzlinien manchmal verwischt erscheinen und ineinander laufen, einteilen in solche, die er für sich selbst, von sich und über sich geschrieben hat, und solche, die für andere, für gewisse Kreise, für gewisse Gelegenheiten oder besondere Zwecke bestimmt sind, — fast könnte man von „Alltagsstücken“ reden und von „Feiertagsschöpfungen“. Auf der einen Seite Zwiesprache mit dem eigenen Ich, mit Gott und der Welt, Aussprache jenes Erhabensten und Geheimnisvollsten, was des Menschen Herz bewegt, — kräftig betonte Volkstümlichkeit, natürliche Schlichtheit und Einfachheit, „Gebrauchsmusik“ im besten und schönsten Sinne des Wortes auf der anderen Seite: in beiden Fällen über alle Höhen und Tiefen hinweg sicher geführt und sorglich geleitet durch ein meisterhaftes technisches Können, durch ein starkes, zielbewußtes ethisches Wollen.

Die Werke der einen Gruppe, der „Zweckgruppe“, wie sie Hermann Roth in seiner Schmid-Biographie[1] sehr richtig bezeichnet, sind zunächst schon rein äußerlich an ihren Überschriften und Widmungen erkennbar; sie dienen teils geistlicher, teils weltlicher, sowohl vokaler wie instrumentaler Art, aber fast jedes ein kleines Kunstwerk, vor allem der Pflege und Veredelung der Schul- und Hausmusik.

Unter den Vokalwerken scheinen die zwei Weihnachtsgesänge „Christkindleins Wiegenlied“ und „An der Krippe“ für einstimmigen Knaben- oder Mädchenchor mit Instrumentalbegleitung op. 14 (in der Bearbeitung als Lieder für eine Singstimme und Klavier veröffentlicht) und das „Weihnachtslied“ op. 22 für vierstimmigen Jugendchor, Solo-Violine, Harmonium und Klavier allerdings nicht so sehr bekannt und verbreitet als die hübschen Kinderlieder „Ringelreihen“ op. 15, nach Worten von Albert Sergel, für eine Singstimme und Klavier, und die „Jugendlieder“ op. 25, deren drei sehr einfach, aber sehr fein geführte Stimmen an der reichen Klavierbegleitung eine sichere Unterlage, eine wirkungskräftige Untermalung finden. Hausmusik vornehmer Art enthalten die fünf „Kleinen Lieder“ mit Klavier op. 20, mehr noch die a-cappella-Lieder op. 21, trotzdem oder vielleicht gerade wegen ihrer reinen Dreistimmigkeit voll berückender Klangschönheit; ihnen schließen sich aus neuester Zeit als op. 71 drei vierstimmige Lieder an, frisch und froh das erste und letzte, das mittelste, „Schlaflied fürs Christkind“, auch als Lied mit Klavierbegleitung erschienen, voll zarter Schlichtheit, ein Gegenstück gleichsam zu dem berühmten, vielgesungenen „Mariae Wiegenlied“ von Reger. Das „Liederspiel“ zur Laute,

[1] Erschienen im Dreimaskenverlag in München unter „Zeitgenössische Komponisten“, herausgegeben von H. W. von Waltershausen.

Gitarre oder auch Klavier op. 31 nach Gedichten von Dehmel und Rückert gehört hierher und auch das häufig aufgeführte „Volksliederspiel“ op. 41, das zahlreiche beliebte Volkslieder mit leichter Instrumentalbegleitung geschmackvoll verbindet und einheitlich zusammenschließt.

Auch einem anderen sehr wichtigen, aber leider oft zu Unrecht vernachlässigten Gebiet der „Gebrauchsmusik“ hat Schmid in höchst dankenswerter Weise seine freudige Teilnahme, seine herzliche Liebe zugewendet: dem Männergesang. Über die der „Kunstmusik“ angehörenden Männerchorkompositionen wird nachher noch ausführlicher zu reden sein, hier müssen zunächst diejenigen Chorstücke erwähnt werden, die, aus dem Volke geschöpft, für das Volk geschrieben, dessen Wesen und Art in Scherz und Ernst, in Sonnenschein und Regen, widerklingen lassen. Oft tragen sie geradezu die Bezeichnung „im Volkston“ wie op. 4; echte Gefühlswärme und ein köstlicher Humor, — zwei Eigenschaften, die sich auch in Schmids Persönlichkeit schwesterlich die Hand reichen, — spricht aus den Chorliedern op. 11; oft sind sie unmittelbar dem Volksleben in seinen mannigfachen Gestalten entnommen wie die stets gern gesungenen, stets gern gehörten „Lieder eines Dorfpoeten“ op. 40, deren Gedichte einen schlichten Arbeiter aus dem Rheinland, Franz Peter Kürten, zum Verfasser haben, oder die „Humoresken“ für Männerchor op. 64, in denen „Bayrisch Land und Bayrisch Volk“ musikalisch geradezu glorifiziert erscheint. Acht bekannte Volkslieder, geschickt und abwechslungsreich zusammengestellt, sind in op. 48 frei, konzertmäßig, für Männerchor bearbeitet, die Melodie nicht immer von der Oberstimme getragen, sondern gelegentlich auch anderen Stimmen wirkungsvoll zugeteilt; hoffentlich werden diese bisher noch unveröffentlichten Chorlieder bald der Allgemeinheit zugänglich gemacht. Zu baldiger Drucklegung dagegen kommt die größte und vielleicht auch wertvollste Schöpfung auf diesem Gebiet, die Lieder-Serenade op. 61 für Männerchor, Solostimmen und kleines Orchester mit Klavier, auch für gemischten Chor eingerichtet, ebenso von Solostimmen allein mit entsprechend einfacherer Instrumentalbegleitung auszuführen. In der feinfühlig nachempfindenden Sorgfalt hinsichtlich der Reihenfolge der sieben Gedichte, zumeist von Eichendorff, in der gemütstiefen Treue ihrer musikalischen Vertonung glaubt man fast eine Art von künstlerischem Glaubensbekenntnis Schmids herauslesen zu dürfen. Wie viele Komponisten gibt es heutzutage, die so wie er „Dichter und Denker“ in Tönen sind: so einfach ohne Oberflächlichkeit, so innig ohne Süßlichkeit, so eindrucksvoll ohne Schwierigkeit, in der Tat: von Herzen kommend und zu Herzen gehend.

Auf Grund seiner hohen Verdienste um die Förderung zeitgenössischer Chormusik wurde Schmid schon im Jahre 1925 zum ständigen Mitglied der Staatlichen Volksliederbuch-Kommission gewählt: seine dafür geschaffenen Bearbeitungen der verschiedensten Lieder in den verschiedensten Stil- und Satzarten mit der verschiedensten Instrumentalbegleitung durch Streicher, Bläser, Klavier oder Laute werden dem in diesem Herbst erscheinenden Volksliederbuch gewiß zu hoher Ehre gereichen.

Mit echter Volkstümlichkeit ist echte Frömmigkeit stets aufs engste und innigste verbunden; so nehmen denn auch die zum praktischen Gebrauch in der Kirche oder bei religiösen Feiern geschriebenen Werke keinen kleinen Raum in Schmids Schaffen ein. Der Gottesmutter Maria sind die tiefempfundenen Lieder für gemischten Chor op. 47 sowie die geistlichen Gesänge mit Begleitung von Streichern und Orgel op. 56 gewidmet. Die fünf Vertonungen der Hymne Pange lingua op. 62 und die äußerst knapp gehaltene Missa „Dona pacem“ op. 63, beide für gemischten Chor a cappella, erscheinen der Leistungsfähigkeit eines gut geschulten Chores wohl angepaßt und verbinden die strengen Forderungen der Kirche mit der schöpferischen Phantasie des Künstlers aufs beste. Als eine wesentliche Bereicherung der nicht sehr üppigen einschlägigen Literatur stellt sich eine anspruchslose „Meditation“ für Violine und Klavier (Orgel oder Harmonium) op. 57 dar, ferner der fünfteilige Zyklus „Psalter und Harfe“ op. 65 für ein- oder dreistimmigen Jugend- oder Frauenchor mit wechselnder Instrumentalbegleitung durch Streicher und Klavier, Harmonium oder Orgel. Eine Reihe von Orgel-Präludien für den gottesdienstlichen Gebrauch sowie eine Messe für gemischten Chor, Orchester und Orgel sehen ihrer baldigen Veröffentlichung entgegen. Die umfangreichste Komposition dieser Gattung ist die Musik zu

dem „Vilsbiburger Liebfrauen-Feſtſpiel" von P. Bonifaz Rauch, geſchrieben im Jahre 1923 im Auftrag dieſer Stadt, in der Folgezeit daſelbſt und auch in Linz zur Feier der Einweihung des durch Anton Bruckner bedeutungsvoll gewordenen Domes ſehr häufig mit ſehr ſtarker Wirkung zur Aufführung gebracht. Wie hier in zahlreichen Vor- und Zwiſchenſpielen, in Liedern und Chören mancherlei Art, zum Teil unter geſchickter Verwendung bekannter kirchlicher Geſänge, mit aller ſchuldigen Rückſicht auf die gegebenen örtlichen Verhältniſſe wie auch auf die dichteriſchen und ſzeniſchen Anforderungen der Stil des „Volksmyſteriums" mit ſicherem Gefühl getroffen, mit feſter Hand durchgeführt iſt, kann nicht anders als meiſterhaft und vorbildlich gerühmt werden.

An Zahl zwar, nicht aber an Wert und Bedeutung geringer, ſtehen ebenbürtig neben den vokalen die inſtrumentalen Werke gediegenſter „Gebrauchsmuſik", die den verſtändnisvollen und einſichtsreichen Lehrer in gleicher Weiſe wie den feinſinnigen Muſiker deutlich erkennen laſſen: ſcheint doch eben gerade die Verſchmelzung eines ſtarken, eigenperſönlichen Kunſtwillens und Kunſtverſtandes mit ſchlichteſter Natürlichkeit eines der hervorragendſten Merkmale in ſeinem Schaffen zu ſein.

Das Kleine Klavierbuch enthält außer einigen Übungsſtücken zahlreiche „Charakterſtücke" von ſo lebenswahrem Ausdruck, daß man ſie faſt als eine Art von „Programmuſik en miniature" bezeichnen könnte. Eigens zu Unterrichtszwecken geſchrieben iſt die reizende Sonatine op. 3, „der muſikaliſchen Jugend zugedacht", mit einem einſchmeichelnden, zarten Wiegenlied als zweitem und einem flotten Rondo als letztem Satz, ferner die etwas anſpruchsvollere Sonate für die Jugend, ſchon im Jahre 1908 komponiert, bisher aber noch nicht veröffentlicht, die vermöge ihres hohen muſikaliſchen und muſikerzieheriſchen Gehalts einer recht baldigen Drucklegung, einer recht großen Verbreitung würdig iſt. Dieſen beiden Werken nah verwandt erſcheinen die vierhändige Serenade für die Jugend op. 58, die 4 kleinen „Tongedichte" für Klavier op. 66, wie auch die entzückenden „Ländler" op. 36, zwei- und vierhändig geſetzt, die ihre bayriſche Abſtammung nicht verleugnen können noch wollen; das launige Capriccio für Klavier „Die Tänzerin" op. 39 ſetzt in ſeinen verſchiedenartigen, klug abſchattierten Teilen bereits eine gewiſſe techniſche Gewandtheit, einen ſehr modulationsfähigen Anſchlag voraus, um zu ſeinem vollen, reizenden Eindruck zu gelangen. Für die Violine verhältnismäßig einfach, deſto vielgeſtaltiger im Klavierſatz, iſt der Zyklus von acht kleinen Stücken, Charakterſtudien oder Liedern ohne Worte unter der beziehungsvollen Überſchrift „Heimat" op. 59, Stücke, an deren prächtiger Urwüchſigkeit auch noch ganz große Kinder ihre helle Freude haben mögen.

Schon bei der bisherigen Betrachtung der ausſchließlich der „Zweckgruppe" angehörenden, leicht eingänglichen und leicht verſtändlichen Worte wurde die im Hinblick auf den zur Verfügung ſtehenden Raum notwendige Beſchränkung auf das Wichtigſte einengend empfunden; aus dem gleichen zwingenden Grunde verbietet ſich auch bei dem nun folgenden größeren Werke eine ſo eingehende Erörterung und Erläuterung, wie ſie wohl nützlich und berechtigt, wie ſie wohl auch zu erwarten geweſen wäre, und an die Stelle einer ausführlichen kritiſchen Würdigung muß auch weiterhin eine kurz charakteriſierende Aufzählung treten.[2]

Und doch bedürften allein ſchon Schmids Lieder eigentlich einer ganz beſonderen Darlegung: denn ſie ſtehen, man möchte faſt ſagen, etwas außerhalb ſeines ſonſtigen Schaffens, ſind nicht ſo eigen, nicht ſo ſehr „echteſter Schmid", wie die meiſten ſeiner Werke, ſondern können wohl mehr als eine Art von Übergangs- oder Durchgangsſchöpfungen zu höheren Zielen angeſehen werden. Dieſen Eindruck ſcheint auch die Tatſache zu beweiſen, daß Schmid in den letzten Jahren der Reife, ſeit dem op. 37, keine Lieder mehr geſchrieben hat.

In der muſikaliſchen Ausdeutung der Gedichte von Albert Sergel, Mörike und Falke, Anna Ritter, Wilhelm Hertz und anderen mehr glaubt man gelegentlich verwandte Züge zu entdecken, manchmal mit Brahms in der weniger dem Sprachakzent folgenden, ſondern vielmehr der Ge-

[2] Über die vor dem Jahre 1921 entſtandenen Werke, bis zu op. 36, gibt die genannte Veröffentlichung von Hermann Roth erſchöpfende Auskunft.

ſamtſtimmung entnommenen Deklamation der Singſtimme, manchmal mit Wolf in der Behandlung des ſcharf ausgeprägten, klangvollen Klavierſatzes, der zugleich den erfahrenen Pianiſten und Begleiter offenbart, manchmal mit Pfitzner in der Tiefe des Empfindens, in der Klarheit höchſter Ausdruckskraft. Irgendwelche Beziehungen ſeiner Lyrik etwa zu Strauß oder gar Reger würde man aber vergeblich ſuchen. Wohl möglich, daß jemand aus dieſem oder jenem Grund dieſem oder jenem Lied den Vorzug geben mag, etwa dem feinerfühlten „Regen" aus op. 12 oder dem grotesken „Narrenlied" aus op. 13, oder vielleicht auch den tiefſinnigen Geſängen „Der Menſch" und „Der Dichter" aus op. 24, wohl möglich, daß jemand mehr aus den gehaltvollen Liedern mit Orgel op. 29 wahrhafte innere Erbauung zu ſchöpfen weiß, — bezeichnend ſcheint vor allem des Komponiſten Beſtreben zu ſein, dichteriſche Gebilde in geſchloſſenen Zyklen zuſammenzufaſſen, wie ſie in ihrem bunten Wechſel von Ernſt und Innigkeit, von zarter Anmut und frohgelaunter Heiterkeit, von wehmütiger Klage um das Vergängliche und hoffnungsgläubigem Aufblick zu dem Ewigen dem Tonſetzer willkommene Anregung in reichſtem Maße bieten, wie ſie ſich inhaltlich, gedanklich aneinanderreihen und verbinden, in Sonaten- oder gar Symphonien-Form einheitlich aufbauen laſſen: ein Schaffensgrundſatz, der außer bei den Liederzyklen ähnlich auch bei anderen Werken deutlich zutage tritt, am vollkommenſten aber vielleicht in den Liedern mit Orcheſter „Klang um Klang" op. 32a nach Gedichten von Eichendorff, in „Der Pilger" op. 33, gleichfalls nach Eichendorff, in den „Sängen eines fahrenden Spielmanns" op. 37 nach Gedichten von Stefan George und in dem umfangreichen „Türkiſchen Liederbuch" op. 19, in dem Hermann Roth wohl nicht mit Unrecht den künſtleriſchen Niederſchlag ſeiner bei einem kurzen Aufenthalt auf dem Balkan gewonnenen Eindrücke ſehen zu müſſen glaubt.

Unter den Männerchorwerken beſitzt nur op. 44 „An Deutſchland" nach Gedichten verſchiedener Verfaſſer ausgeſprochene zykliſche Geſtalt: faſt wäre man verſucht, dieſen ſieben aus echtem vaterländiſchen Empfinden heraus entſtandenen Liedern mit ihrer gewaltigen inneren Spannung und Steigerung die Überſchrift „per aspera ad astra" oder „Durch Nacht zum Licht" zu geben. Vier „Tongedichte", darunter die düſtere Ode „Auf einem verfallenen Kirchhofe" von Julius Sturm und die oft komponierte Ballade „Jung Diethelm" ſind in op. 50, drei weitere Lieder in op. 54, doch ohne beſonderen Zuſammenhang vereinigt. In dieſen Geſängen wie in den Einzelchören, „Die heilige Flamme" op. 38, „Waldeinſamkeit" op. 51 a cappella oder mit Blasorcheſter und „Der Tiroler Nachtwache" op. 52, gleichfalls a cappella oder mit der wirkungsſicheren Begleitung von Blasorcheſter, Glocken und Orgel, überſchreitet der Komponiſt die Grenzen des Überlieferten und Wohlerprobten nicht, hält ſich aber auch frei von dem Fehler, dem ſo manche Hegar-Nachahmer verfallen ſind, die Ausdrucksmöglichkeiten des Männergeſangs künſtlich zu überſpitzen, — hier zeigt ſich deutlich, daß Schmid ſelbſt manche Jahre hindurch an der Spitze von Männergeſangvereinen erfolgreich geſtanden hat, — lediglich in harmoniſcher Hinſicht, durch reichliche, vielleicht nicht immer und überall genügend begründete Chromatik und Enharmonik, ſtellt er weitgehende Anſprüche an die Muſikalität und Treffſicherheit der Sänger, deren Bewältigung nur in beſonderen Fällen reſtlos gelingen dürfte

Dieſelbe Schwierigkeit ſteht auch der allgemeineren Verbreitung der Werke für gemiſchten Chor entgegen, ſowohl den Eichendorffſchen „Mittagsgruß", „Der Abend", „Die Nacht" und dem Platenſchen „Wer die Schönheit angeſchaut" in op. 23 als auch den groß angelegten, hymnenartigen, ſchwungvollen Geſängen op. 68. Treffliche Gedichte aus „Des Knaben Wunderhorn" liegen den vier Chorliedern op. 66 zugrunde; die bruchloſe Verſchmelzung der einfachen altdeutſchen Texte mit reicher neuzeitlicher Harmonik iſt in der zarten „Roſe" und dem humorvollen „Spielmann" zweifellos am beſten gelungen. Etwas einfacher gehalten ſind 16 vier- und ſechsſtimmige Offertorien für das ganze Kirchenjahr op. 70, die in ihrer klangvollen Schönheit ernſt ſtrebenden Kirchenchören eine ſehr dankbare und lohnende Aufgabe bieten, und vier ganz neue, noch nicht gedruckte Lieder für gemiſchten Chor, die volkstümliche Gedichte des ſchon vorhin genannten Franz Peter Kürten in ein trefflich gelungenes muſikaliſches Gewand kleiden.

Bleiben ſchließlich noch einige kleinere Inſtrumentalſtücke zu erwähnen und dann

hauptsächlich jene großen Kammermusikwerke, denen Schmid vor allem sein hohes Ansehen, Ruf und Namen im Musikleben unserer Zeit verdankt: aus der Frühzeit die verheißungsvollen drei Klavierstücke op. 2, deren Berceuse ihre Abstammung von Chopin im duftigen Klaviersatz nicht verheimlichen kann, ferner die Variationen über das Lied „Will mein Junge Äpfel haben" aus Ludwig Thuilles Oper „Lobetanz" op. 5, die in gleicher Weise eine sinnige Huldigung an seinen verehrten Lehrer Thuille darstellen, wie für seinen Klavierlehrer, den Liszt-Schüler Berthold Kellermann, die für 2 Klaviere gesetzten Paraphrasen oder Variationen op. 30 über ein Thema von Liszt aus der Bénédiction de Dieu dans la solitude. Das innige Naturgefühl des Künstlers spricht aus der poesievollen Fantasie „Waldgang" op. 16, sein echt musikantisches Frohgefühl in liebenswürdiger Grazie aus der Sammlung „Deutsche Reigen" op. 45 mit ihren Marsch- und Tanzstücken, teils besinnlichen, teils gravitätischen Stücken, mit der lustigen Fuge als krönenden Abschluß.

Reife Meisterschaft verrät eine groß angelegte Sonate für Violoncello und Klavier op. 46, voll interessantester Thematik in allen drei Sätzen, voll innerer Spannung, äußerst dankbar für beide Spieler; unverständlich und unentschuldbar, daß das Werk nicht häufiger aufgeführt wird. Unter den beiden Violin-Sonaten verdient die spätere, von der Orgel begleitete op. 60 den Vorzug vor der etwas kühleren und herberen mit Klavier op. 27; weist das frühere Werk noch leicht erklärliche Beziehungen zu Brahms auf, so schaltet der Komponist bei der Orgel-Sonate mit um so größerer eigener Freiheit, mit einer kristallhellen Klarheit und Durchsichtigkeit, in dem lebhaft dahinfließenden Präludium und nach einem kurzen, überleitenden langsamen Teil in der lebenswarmen Fuge: ungemein wirkungsvoll der Schluß mit seinen musikalischen Rückerinnerungen! Das bekannte und mit Recht auch ganz besonders hochgeschätzte Bläser-Quintett op. 28 für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott, ganz vortrefflich aus dem Charakter der einzelnen Instrumente heraus empfunden, mit seinem unvergleichlichen Klangzauber eine Art vorbildlichster „Instrumentationslehre", bringt in dem ersten Satz den kräftigen Gegensatz humoristischer und lyrischer Elemente, im zweiten einen entzückenden, gefühlsseligen Ländler, an eine Spitzwegsche Serenade gemahnend, im letzten Satz eine geistvolle Verschmelzung eines getragenen und eines lebhaften Themas zu ungemein starker Wirkung. Die nur kurze Zeit darauf entstandene, in etwas dunkleren Farben gehaltenen „Fünf Tongedichte" für Solobläser und Klavier op. 34 bedeuten zwar, eben durch die Mitwirkung des Klaviers, eine größere klangliche Verbreiterung und Steigerung dem Quintett gegenüber, vermögen jedoch dessen innere Geschlossenheit und thematische Treffsicherheit nicht zu überbieten.

Das Klavier-Trio op. 23 und das Streichquartett op. 26 besitzen in hohem Maße jene bereits mehrfach erwähnte Eigenschaft, sich in ihrer vollen Größe erst dann zu enthüllen, wenn sie als Ganzes in ihrer Gesamtheit betrachtet werden, wie die einzelnen Sätze nicht nur äußerlich durch musikalische, sondern auch innerlich durch gedankliche Beziehungen eine vollendete Einheit bilden, wie sogar manche Eingangsteile erst durch die folgenden Sätze ihre richtige Belichtung, ihre eigentümliche Leuchtkraft erhalten. Sollen, können überhaupt Einzelheiten hervorgehoben werden? Etwa der tiefempfundene zweite Satz des Klavier-Trio, über den die noch etwas verdüsterte Stimmung des ersten Teils zu der kühnen Steigerung des Schlußsatzes lichtvoll emporgeführt wird? Oder die wirkungsvolle Gegenüberstellung im Streichquartett zwischen dem leicht beschwingten ersten und dem schwerblütigen Andante-Satz, zwischen dem rasch vorwärts drängenden Scherzo und dem machtvoll sich aufbauenden Schlußteil? Meisterwerke ihrer Art, dem Besten und Wertvollsten ebenbürtig, das der „Münchener Schule", dem Thuille-Kreis entstammt, das die Musik unserer Zeit geschaffen hat.

Ein kurzer Rückblick auf das vielseitige, reichgestaltete musikalische Lebenswerk von Heinrich Kaspar Schmid zeigt das Bild eines Menschen und Künstlers, der, kräftig und unerschütterlich in seiner Heimat wurzelnd, hohen Flugs in das Paradies der Fantasie emporstrebt, aufrecht und stark auf dem Boden der guten alten Überlieferung stehend, doch gleichwohl neuen, fortschrittlichen Gedanken sich keineswegs verschließend, — kein kühner Um-

ſtürzler modiſcher Richtung, wohl aber ein überzeugter, zielbewußter Verwalter und Mehrer echten muſikaliſchen Volksgutes. Heiligſtes Verantwortungsbewußtſein ſeiner Kunſt gegenüber beſtimmt ſein Wirken im Dienſt des Höchſten und Ewigen, im Dienſt des Volkes und der Jugend. Ein Muſiker von Gottes Gnaden, dem keine Regungen der Seele fremd ſind, der hell aufgeſchloſſenen Sinns alle Erſcheinungen der Welt mit gleicher teilnehmender Hingabe umfaßt, ſo ſingt er, was das Herz ihn lehrt. Liebe ſpricht aus ſeinem frohgemuten Schaffen, dankerfüllte Gegenliebe ſei ſein Lohn!

Dr. Karl Muck.

Zu ſeinem 70. Geburtstag am 22. Oktober 1929.

Von Hans F. Schaub, Hamburg.

Es iſt eine dem Weſen dieſes Mannes ganz abholde Angelegenheit, wenn man ſeine überragende Perſönlichkeit in den Lichtkreis des Geſchehens zieht, und doch wird am 22. Oktober weit über Deutſchlands Grenzen hinaus des Geburtstages Dr. Karl Mucks gedacht werden. Des 70. Geburtstages dieſes auf dem Dirigentenpult mit der Energie eines Jünglings wirkenden Künſtlers. Was Dr. Karl Muck insbeſondere für Hamburg und ſeine Kunſtfreunde bedeutet, wird nur der ermeſſen können, welcher erleben durfte, welch herrlichen Klangkörper dieſer hervorragende Orcheſterführer und -Erzieher aus unſeren Philharmonikern gemacht hat, die jetzt — dank Dr. Karl Muck — den Vergleich mit den erſten Orcheſtern der Welt keineswegs zu ſcheuen brauchen. Dafür legen die Reiſen ins Ausland, welche unſer Orcheſter mit ſeinem Führer an der Spitze zum Gegenſtand lebhafter Bewunderung und dankbarſter Ovationen machen, beredtes Zeugnis ab. Es iſt erſt ein paar Monate her, daß man in Hamburg, anläßlich eines Konzertes zugunſten des Penſionsfonds dieſes Orcheſters, Dr. Karl Muck mit herzlichen Beifallsbezeigungen überſchüttete und ihm zeigte, wie ſehr er ſich in die Liebe der an ſich kühlen Norddeutſchen hineinmuſiziert hat. Es war nur der Ausdruck des Allgemeinempfindens, was das Staatsoberhaupt Hamburgs, Herr Bürgermeiſter Dr. Carl Peterſen, in bewegten Worten dem Dirigenten unſeres erſten Konzertinſtitutes gegenüber zum Ausdruck brachte. Sichtbares Zeichen dieſer Anerkennung war die Verleihung der Plakette in Gold, die anläßlich des hundertjährigen Beſtehens der Hamburgiſchen Philharmonie im Vorjahr geſchaffen wurde. Dr. Muck war der Erſte, dem dieſe Brahmsplakette verliehen ward.

Dr. Muck wurde am 22. Oktober 1859 als Sohn eines bayeriſchen Miniſterialrates in Darmſtadt geboren. Seine Studien führten den heranwachſenden Jüngling nach dem ſchönen Heidelberg und nach Leipzig, wo Karl Muck gleichzeitig die Univerſität und das Konſervatorium beſuchte. Im Jahre 1880 promovierte er zum Dr. phil. In dieſe Zeit fällt auch ſein Debüt als Pianiſt im Gewandhaus. Bald darauf führt ihn ſein Weg als Theaterkapellmeiſter nach Salzburg, Brünn und Graz, bis Angelo Neumann ſich den jungen Dirigenten als erſten Kapellmeiſter an das deutſche Landestheater in Prag holte. In dieſer Eigenſchaft leitete er auch die von Neumann in Petersburg und Moskau veranſtalteten Aufführungen des „Ring des Nibelungen“ und die Sommer-Stagione 1891 im Leſſingtheater in Berlin. Ein Jahr ſpäter ſchon war Dr. Muck als Kapellmeiſter der Berliner Königlichen Oper engagiert. Er dirigierte auch mehrfach die Konzerte der Kgl. Kapelle und im Jahre 1899 ſehen wir ihn als Dirigenten der deutſchen Oper im Coventgarden in London. In raſcher Folge wirkt der Künſtler nun auch im Ausland. Zunächſt dirigiert er noch abwechſelnd mit Felix Mottl die Konzerte des Hofopernorcheſters in Wien (1903—1906) und der darauffolgende Winter führt ihn zum erſten Male nach Amerika, wo er die Symphoniekonzerte in Boſton leitet. Kaum einer der großen deutſchen Dirigenten war ſo vom Ausland begehrt und verehrt wie Karl Muck. Amerika, England, Frankreich, Spanien, Dänemark, Belgien feierten den Dirigenten und zollten ihm ſtürmiſche Anerkennung. Der Ausbruch des Krieges überraſchte ihn in Boſton, wo auch dieſer große Mann,

trotz ſeines internationalen Rufs, nicht verſchont blieb von den Wellen des Haſſes und der Unvernunft, welche eine heute nicht mehr verſtändliche Kriegspſychoſe hochwirbelte.

Doch nichts hat ihn aus ſeiner vorgeſchriebenen Bahn werfen können. Wieder in Deutſchland, dirigierte der mit dem Hauſe Wahnfried durch freundſchaftliche Bande verknüpfte Künſtler verſchiedene Aufführungen in Bayreuth, deſſen Parſifalaufführungen in den Jahren 1901, 1902, 1904 und 1908 ſchon unter Mucks Dirigentenſtab Erlebniſſe ganz großen Stils geweſen waren. Es iſt ein glückliches Zuſammentreffen, daß nach den Kriegswirren und unerträglichen Zuſtänden in Deutſchland das Wiederaufblühen Bayreuths mit Karl Mucks erneutem Wirken daſelbſt zuſammenfällt.

Bayreuth iſt die einzige Bühne, welcher Dr. Karl Muck heute ſeine Dirigentenkunſt leiht, ſonſt iſt der Konzertſaal ausſchließlich die Stätte ſeines Wirkens geworden. Und was er hier gibt, iſt ganz große Kunſt. Welche Konzentrationskraft, welch ſuggeſtive Gewalt wohnt dieſem Manne inne, der mit einer leiſen Hebung des Fingers, einer kaum wahrzunehmenden Bewegung der Hand, Nacht gegen Tag, Licht gegen Schatten auszuwechſeln vermag. Wie viele von denen, welche eine neue Zeit auf den Schild des Siegers erhob, ſind imſtande, annähernd das zu geben, was Dr. Karl Muck uns an Größe und Eindringlichkeit des Erlebens ſchenkt? Ganz Repräſentant eines „regime" in dem noch Kunſt um der Kunſt willen gepflegt wurde, in welchem Dirigent und Orcheſter ſich nur als Diener im Heiligtum und für das Heiligtum fühlten, vermittelt dieſer ſeltene Mann Eindrücke von ſolcher Wucht und Größe, daß auch die begeiſterte Verehrung nur als ein ſchwacher Dank erſcheint.

Was Dr. Karl Muck für die geſamte Muſikwelt, für die Entwicklung und Vertiefung des deutſchen und des ausländiſchen Konzertlebens bedeutet, was er insbeſondere für Bayreuth und deſſen Idee war und iſt, wiſſen alle, die es erleben durften, wie die Reife und Abgeklärtheit dieſes Mannes Leiſtungen von einer ſolchen Nachhaltigkeit erzeugen, daß man beglückt und erhoben noch nach Monaten ihrer gedenkt. Was uns Karl Muck ſchenkt, ob es ſich um Werke von Wagner, Bruckner, Brahms, Beethoven oder Mozart handelt — ſo wie er ſie darbietet, vermag es heute kaum einer unſerer großen Dirigenten.

Wenn wir heute, am 70. Geburtstag dieſes ſeltenen Mannes, ihm von Herzen unſere verehrungsvollſten Wünſche darbringen, dann ſind ſie vereint mit dem Gefühl aufrichtigſter Dankbarkeit für all das Schöne, das uns ſeine reife Künſtlerſchaft lange Jahre hindurch gegeben hat und hoffentlich noch recht lange geben wird.

Die akademiſche Volksſchullehrerbildung und die Muſik.

Von Alfred Schmidt-Dresden.

II.

Ich habe an andrer Stelle[9] darauf hingewieſen, daß eine ſchwere Verſäumnis des Geſetzgebers vorliegt, der den höheren Schulen zwar die Allgemeinbildung der künftigen Volksſchullehrer zuwies, aber nicht gleichzeitig ihre Bildungsmöglichkeiten (beſonders in muſikaliſcher Beziehung) erweiterte. Wenn er nicht davon überzeugt werden kann, daß dieſe Erweiterung eine Kulturnotwendigkeit iſt, die allen zugute kommen müſſe, dann ſollte er wenigſtens in viel reicherem Maße Gelegenheit geben zu wahlfreien Kurſen — ein Gedanke, den Voglhuber beſonders auch auf die Inſtrumentalpflege ausgedehnt wiſſen will.[10]

Was iſt zu tun? Der alte Lutherſche Satz: „Ein Schulmeiſter muß ſingen können, ſonſt ſehe ich ihn nicht an" hat in der neuzeitlichen Volksſchule doppelte Berechtigung, und die Beſtre-

[9] Neue Pädagogiſche Studien, Märzheft 1929.
[10] Schulmuſikaliſche Zeitdokumente S. 162 ff.

bungen der modernen Musikerziehung verlangen gebieterisch eine Erweiterung dieses Satzes nach der Richtung des Instrumentalspiels — eine Forderung, welcher der Seminarmusikunterricht längst Rechnung getragen hatte. Ein Grundschulunterricht, erteilt von einem völlig unmusikalischen und nicht musikalisch durchgebildeten Lehrer, ist pädagogisch nicht denkbar; es wäre ein Verbrechen an den armen Kindern in einer Zeit, in der das Gemüt ohnehin schlecht wegkommt. Ebensowenig kann ein moderner Gesamtunterricht (Querverbindungen!) ohne Musikpflege auskommen, wie umgekehrt eine moderne Schulmusikerziehung, welche die Musik als Kulturwert und als Lebensnotwendigkeit betrachtet, ohne stärkste Bindung an den gesamten Unterricht und an das gesamte Schulleben unmöglich ist. Rein pädagogisch gesehen ist musikalischer Fachunterricht in der Volksschule ein (allerdings für die Oberstufe kaum zu umgehendes) Übel — man denke nur an die starken Verbindungsfäden z. B. zwischen Sprach- und Religionsunterricht und Leibesübungen einerseits und Musikunterricht andererseits! Die Bestrebungen der Stimmbildung und der rhythmischen Gymnastik müssen im Sande verlaufen, solange die Volksschule nicht von einer allzu strengen Fächerung des Unterrichts abgeht. Und wie soll ein Lehrer an einer wenig gegliederten Landschule ersprießlich wirken können, der weder singen noch ein Instrument spielen kann? Es wäre höchst verhängnisvoll, wollte man etwa einer Zweiteilung der Lehrerschaft (in eine solche mit und eine ohne Befähigung zum Musikunterricht) das Wort reden.[11] Nein — von *allen* künftigen Lehrern muß man fordern „den Nachweis einiger Übung im Gesange und in der Technik eines in der Volksschule gebräuchlichen Musikinstruments (Klavier, Harmonium, Tischharmonium, Laute, Geige); ferner den Nachweis ausreichender Kenntnisse in den Elementen der Lehre vom richtigen Sprechen und Singen, in der Methodik der Schulmusik und in den Grundzügen der musikalischen Kunstlehre, soweit diese für einen guten Gesangsunterricht unbedingt erforderlich ist"[12]. Wenn man auch von dem alten Ideal, daß der Lehrer „alles wissen", gleichsam ein wandelndes Lexikon darstellen müsse, abgekommen ist, so darf man doch nie vergessen, daß zum Lehrerberufe eine gewisse universale Veranlagung gehört und auch eine ziemlich universale Ausbildung. Fehlt eine wichtige Seite derselben von Haus aus völlig, so müßte das der Unmöglichkeit gleichkommen, den Volksschullehrerberuf zu ergreifen. Und wenn man von dieser Forderung in einem Punkte abgehen wollte, so könnte es sich nur um reine Wissensfächer handeln, die sich schlimmstenfalls in kürzerer Zeit mit einigem Fleiß auch ohne Veranlagung notdürftig nachholen lassen, keinesfalls aber um die sog. künstlerisch-technischen Fächer (Musik, Zeichnen usw., Leibesübungen), bei denen neben Veranlagung stets auch eine mehrjährige Ausbildungszeit nötig ist, wenn sie mit Erfolg im Schulunterricht angewandt werden sollen. Diese Erkenntnis muß ins Volk dringen, und es muß — wie bei allen andern akademischen und nichtakademischen Berufen — jeder, der das Studium des Volksschullehrers beginnt, wissen, daß er das Nichtbestehen der Prüfung (= verfehlter Beruf!) riskiert, wenn er die Vorbedingungen dazu nicht erfüllt hat. Nur für die wenigen Ausnahmefälle von starker pädagogischer Begabung ohne musikalische Befähigung sollte ein Dispens möglich sein, wie ihn die sächsische Prüfungsordnung (§ 16) vorsieht.[13] Aber „in den Elementen der Lehre vom richtigen Sprechen und Singen (Stimmbildung) und in den Grundzügen der musikalischen Kunstlehre sollte jeder Studierende Bescheid wissen"[14].

[11] Vgl. Noacks Ausführungen auf der Dresdener Reichsschulmusikwoche. Musikpädagogische Gegenwartsfragen, Leipzig 1928. S. 139.

[12] Ordnung der Prüfung für das Lehramt an der Volksschule vom 17. Juni 1925 (Freistaat Sachsen). § 16, 2 b.

[13] Eigentümlich ist, daß diese Befreiung nur bei Musik und bei den Leibesübungen möglich ist, nicht aber bei Zeichnen und Werktätigkeit. Ist das ein Versehen oder verschiedene Wertschätzung? Liegen psychologische oder pädagogische oder andere Gründe vor?

[14] Seyfert u. Richter, Gesetzliche Grundlagen und Studienordnung der akademischen Lehrerbildung im Freistaat Sachsen. Leipzig 1925. S. 30.

Die preuß. Regelung (musikalische Aufnahmeprüfung vor Beginn des Akademiestudiums hat natürlich nur Sinn bei einer gewissen Auswahlmöglichkeit, also bei Überangebot; sie ist sehr menschenfreundlich, aber — nicht akademisch. In Sachsen hat der Abiturient die freie Entscheidung über sein Studium; aber bei der Meldung zur Prüfung muß er — neben anderen — ein „Dozentenzeugnis" über seine musikalische Befähigung und Ausbildung vorlegen; Beurteilung mit „ungenügend" kann die Zurückweisung von der Prüfung zur Folge haben.

Solange die höhere Schule die Aufgabe einer gründlichen Allgemeinbildung in Musik nicht vollständig erledigen kann, muß die Hochschule (in Sachsen also das Pädagogische Institut) notgedrungen ihre musikalischen Übungen stärker auf die bloße Erwerbung und Wiederholung des musikalischen Bildungsgutes einstellen, als es in ihrem Plane und in der Idee der akademischen Lehrerbildung liegt. Die methodischen Gesangsübungen z. B. müssen sich besonders im Anfang mehr mit bloßer Liederkenntnis befassen, ehe sie sich speziell methodischen Fragen zuwenden können; die Instrumentalübungen müssen häufig noch rein technische Aufgaben behandeln, ehe sie sich auf die Verwendung des Instruments im Schulmusikunterricht einstellen können. Die Wahl des Instruments ist grundsätzlich freigestellt, soweit sich das mit den Interessen der Schule vereinbaren läßt; die Uniformierung, die das Seminar in dieser Hinsicht eingeführt hatte, war ein zu offensichtlicher Fehler, als daß man sie nachahmen sollte. An die Möglichkeiten, sich am Chorgesang, an den Übungen des Studentenorchesters, an den musikwissenschaftlichen Vorlesungen der Hochschule, an den praktischen Übungen in der Institutsschule zu beteiligen, sei hier nur erinnert. Natürlich leiden alle Übungen unter der so entstehenden Überfülle des Stoffs; sie leiden auch unter der im voraus nie zu berechnenden Zahl der Teilnehmer. Das Gesetz, daß eine musikalische Übung für den einzelnen um so fruchtbarer ist, je geringer die Zahl der Teilnehmer ist, gilt für eine Übung mit pädagogischem Einschlag in doppeltem Maße. Und dabei ist jeder Studierende gehalten, sich an einer bestimmten Anzahl von Übungen zu beteiligen (in Sachsen je 3 Semester Gesang und Instrument — eine Zahl allerdings, bei deren Festsetzung man nur an die reinen Hochschulaufgaben gedacht hat! Einzelne Schwierigkeiten ergeben sich auch aus der akademischen Freizügigkeit.

Es gilt also noch eine Menge von Problemen zu lösen, trotzdem schon viel versucht und viel verworfen worden ist. Eins muß aber festgestellt werden, nämlich daß bei den Studierenden der gute Wille und die Einsicht in die Notwendigkeit der musikalischen Übungen mit verschwindend wenigen Ausnahmen vorhanden ist, und das berechtigt zu der Hoffnung, daß, sobald die unvermeidlichen Kinderkrankheiten der Neueinrichtung überwunden sind, der neue, akademisch gebildete Volksschullehrer dem seminaristisch gebildeten auch in musikalischer Beziehung nicht nachstehen wird.

Freilich, eins wird gegen die alte Lehrerbildung anders sein und bleiben: den Normaltypus des künftigen Lehrers wird der eben beschriebene darstellen, also der für einen guten Schulmusikunterricht ausgebildete Lehrer. Das wird nach den Jahren des politischen und sozialen Umschwungs wohl niemand erwarten, daß der Kirchenmusiker noch den Normaltypus darstelle. Und doch gibt auch die neue Lehrerbildung in Sachsen den Studierenden, deren besondere Liebe auf Seiten der Musik liegt, Gelegenheit zu gründlicher musikalischer Durchbildung. Die Prüfungsordnung schreibt vor, daß jeder Lehrerstudent außer den „Kernfächern" (Pädagogik, Philosophie, Psychologie) als „Begleitfächer" Anthropologie und Hygiene belegen muß und dazu ein „Wahlfach". „Wahlfächer sind die für den Unterricht an der Volksschule verbindlichen oder zugelassenen Lehr- und Übungsfächer einschließlich Musik . . ."[15] Hier ist zunächst Gelegenheit gegeben, die Leiter des Musiklebens größerer Schulorganismen auszubilden; hier ist aber auch Gelegenheit, den Lehrer auf eine tätige und leitende

[15] Prüfungsordnung § 8.

Teilnahme am Muſikleben außerhalb der Schule vorzubereiten. In erſter Linie hat man wohl an die alte Verbindung zwiſchen Kirche und Schule und an die Leitung von Geſangvereinen und Singgruppen gedacht. Freilich gehen in Sachſen z. Zt. die „Wahlfachmuſiker“ der Kirche noch reſtlos verloren, da die Kirchenbehörde unbegreiflicherweiſe von ihnen eine Vorprüfung und eine Hauptprüfung am Kirchenmuſikaliſchen Inſtitut der Landeskirche zu Leipzig verlangt (übrigens nach einer Prüfungsordnung; die eine würdige Parallele darſtellt zu der ſächſiſchen Prüfungsordnung für die „Kandidaten der muſikaliſch-wiſſenſchaftlichen Richtung“)[16]. Die Prüfungsanforderungen für das Wahlfach Muſik gehen zum Teil über das hinaus, was man vom „Vollmuſiker“ des Seminars verlangte. § 13 der Prüfungsordnung verlangt: „Eingehende Kenntnis der Theorie und Praxis des Sprechens und Singens und der Pädagogik der Schulmuſik; hinreichende Beherrſchung der Technik des Klavier- und Orgelſpiels (Klavierſonaten von Mozart, leichte Präludien und Fugen von J. S. Bach, Fähigkeit im Vomblattſpielen, Begleiten, Modulieren und Transponieren), Vertrautheit mit den Grundzügen der Muſiktheorie (Melodie-, Harmonie-, Kontrapunkt-, Formenlehre, Satz für verſchiedene Chorgattungen, Akuſtik, Inſtrumentenkunde), Bekanntſchaft mit ausgewählten Kapiteln der Muſikgeſchichte und einigen Hauptwerken der Muſikliteratur.“ Nebenbei: Das ſind *Mindeſtforderungen*, die von Prüflingen häufig erheblich überſchritten werden. — Zur Teilnahme an den muſikaliſchen Wahlfachübungen können natürlich nur Befähigte und genügend Vorbereitete zugelaſſen werden, in der Regel nicht mehr als 20, die aus den in großer Zahl ſich Meldenden durch eine Vorprüfung ausgewählt werden. Für ſie ſind 6 Semeſter hindurch wöchentlich ſechs Stunden muſikaliſcher Übungen verbindlich: 1 Stunde methodiſche Geſangsübung (mit Übungen im Sprechen und choriſcher Stimmbildung), 1 Stunde Chorübung (mit Übungen im Einſtudieren und Leiten von Chören), je 1 Stunde Klavier- und Orgelſpiel in kleinen Abteilungen (hier wird natürlich im Gegenſatz zu den allgemeinen Übungen auch techniſcher Fortſchritt erſtrebt) und 2 Stunden Theorie (von der allgemeinen Muſiklehre bis zur Muſikgeſchichte). Dazu kommt in einem Semeſter eine (allen Studierenden zugängliche) Vorleſung über Methodik der Schulmuſik. Als wahlfrei gelten die muſikwiſſenſchaftlichen Vorleſungen an der Hochſchule, wiſſenſchaftliche Vorbereitungsübungen im Inſtitut (z. B. über das Volkslied in der Schule), Übungen im Sologeſang, im Violin-, Gitarre-, Flöten- und Celloſpiel. Die Wahlfachübungen einer Gruppe werden nach Möglichkeit von *einem* Dozenten geleitet und haben von Anfang an ſtark pädagogiſchen Einſchlag; die einzelnen Diſziplinen ſtehen alſo in engſter Verbindung zueinander. Mit dem üblichen Konſervatoriumsbetrieb hat demnach dieſer „muſikaliſche Geſamtunterricht“ nichts zu tun; nichts wäre verkehrter, als im muſikaliſchen Wahlfach ein kleines Konſervatorium auftun zu wollen oder zu ſehen. Damit erledigen ſich auch die Beſtrebungen aus den Anfängen der akademiſchen Lehrerbildung, welche die muſikaliſche Ausbildung aller Studenten oder wenigſtens der Wahlfachmuſiker dem Konſervatorium zuweiſen wollten. Die Lehrkräfte der reinen Muſikfachſchulen ſind zumeiſt nicht im nötigen Maße auf die Bedürfniſſe der Volksſchule eingeſtellt; die neue Aufgabe würde von ihnen, die ja in erſter Linie von der virtuosartiſtiſchen Seite an ihren Beruf herangehen, eine ſtarke Selbſtentäußerung verlangen, die der Güte des Unterrichts ſicher Abbruch tun würde; endlich fehlt der Muſikſchule die unbedingt erforderliche Gelegenheit zur praktiſchen Anweiſung, wie ſie in den mit den Pädagogiſchen Inſtituten verbundenen Volksſchulen gegeben iſt. Auch finanzielle Gründe ſprechen dagegen: die Muſikſchulen ſind zumeiſt Privatinſtitute, die auf Einnahmen angewieſen ſind. Und zum dritten würden ſich kaum überwindliche organiſatoriſche Schwierigkeiten ergeben: der Studienplan der Lehrerſtudenten iſt ſo vollgepfropft, daß eine Eingliederung der Muſikſtunden an einer womöglich auch noch räumlich entfernten Muſikſchule ohne unnötigen Zeitverluſt nicht möglich wäre. Alſo bedeutet es eine große Verbilligung, eine Intenſivierung und vor allem eine „Pädagogiſierung“ der muſikaliſchen Ausbildung, wenn dieſe in engſter Verbindung mit aller anderen Ausbildung bei der Hochſchule ſelbſt (auf dem Pädagogiſchen Inſtitut) geſchieht. Daß

[16] Vgl. das Maiheft dieſer Zeitſchrift.

das reiche Musikleben der Hochschulstädte, die vielen Gelegenheiten in denselben, Musik zu hören und auszuüben, auch der Lehrerbildung mittelbar zugute kommen muß, sei nur nebenbei erwähnt. — Aus alledem geht hervor, daß die akademische Lehrerbildung auch die Möglichkeit zu einer über die Bedürfnisse der Volksschule hinausreichenden musikalischen Ausbildung gewährt, daß also niemand besorgt zu sein braucht um genügenden Nachwuchs der Fachmusiklehrer für die Oberstufe der Volksschule, der Kirchenmusiker in kleineren Gemeinden, der Chorleiter, der Privatmusiklehrer in entlegenen Dörfern usw. Beides aber, musikalische Durchschnittsbildung aller künftigen Volksschullehrer und gründliche Ausbildung aller Begabten, ist nur möglich, wenn folgende Bedingungen erfüllt sind:

1. Ein gewisser Grad musikalischer Veranlagung und Ausbildung ist Vorbedingung für die Wahl des Lehrerberufs.
2. Die Lehrordnungen aller höheren Schulen müssen in dem Sinne reformiert werden, daß die Musik ausgiebiger gepflegt werden kann: Erhöhung der Stundenzahl, Wegfall aller Befreiungen vom Gesangsunterricht, Einrichtung wahlfreier Kurse für Begabte.
3. Der Musikunterricht an höheren Schulen darf niemals soweit „verwissenschaftlicht" werden, daß er den Zusammenhang mit der volkstümlichen und lebendigen Musikpflege verliert.
4. Es muß mit allen Mitteln darauf hingearbeitet werden, daß das aktive Instrumentalspiel — privat oder vonseiten der Schule — mehr gepflegt wird; dabei sollten Melodieninstrumente mehr als bisher bevorzugt werden.
5. Solange die Hochschule noch Bildungsaufgaben erledigen muß, die der höheren Schule zukommen, muß die Zahl der Dozenten für Musik entsprechend erhöht werden.

Ein unbekanntes Brucknerbild.

Zu unserem Bruckner-Bild.

Von Franz Gräflinger, Linz a./D.

Es wird mir nicht als untugendhaft ausgelegt werden, wenn ich mitteile, wie so ich zu dieser Bruckner-Photographie gekommen bin. Eines Tages — vor Halbjahresfrist — fand sich unter der Morgenpost ein Briefumschlag der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Darin befand sich folgendes Schreiben:

Sehr geehrter Herr!

Wir hatten unlängst Gelegenheit, eine Photographie von Bruckner zu erwerben, die ich vergeblich in Ihrem großen Buche gesucht habe und die mir selbst bisher unbekannt war. Zwei Zeilen auf der Rückseite, von Bruckners Hand, besagen, daß er sie der Pianistin Valerie von Pistor geschickt hat. Die kleinen Fleckchen auf dem Bildchen verraten, daß es allzulang im Rahmen und unter einem schlechten Glas an der Wand hängend starkem Licht ausgesetzt war. Aber ich finde, daß das Bild eines der besten von Bruckner ist und bitte Sie, es von uns anzunehmen als kleinen Dank für die großen Dienste, die uns Ihr Werk leistet. Mit hochachtungsvollen Grüßen

Ihr ergebenster

Dr. E. Mandyczewski, Archivar.

Die lieben, unverhofften Zeilen des hochgeschätzten Musikforschers, klassischen Literaturkenners und Brahmsfreundes bereiteten mir große Freude. Dr. Mandyczewski stand übrigens auch mit Bruckner auf gutem Fuß. Der liebenswürdige Herr Hofrat hatte noch die Freundlichkeit, mir die Abschrift eines Erkundigungsschreibens über Valerie von Pistor, die Empfängerin der Photographie, zur Verfügung zu stellen. Dasselbe lautet:

Sehr geehrter Herr Doktor!

. . . . Gerne füge ich einige Daten über das Leben meiner Tante, Valerie Pistor, bei. Am 6. Jänner 1868 in Brunn am Gebirge bei Wien geboren, widmete sie sich nach Absol-

vierung der vorgeschriebenen Schulen dem Studium der Musik und mehrerer Sprachen. Im Jahre 1890 gab sie ihr erstes Klavierkonzert, dem noch einige folgten. Einige Jahre befaßte sie sich mit Klavierunterricht in Wien, später war sie als Gesellschaftsdame und Erzieherin in ersten Aristokratenkreisen tätig. Zwei Jahre vor Kriegsbeginn reiste sie nach London, um an einer Schule in Malvai bei London Musik und Sprachen zu unterrichten. — 1914 zurückgekehrt, war sie am Schloß Roho in Ungarn als Gesellschaftsdame engagiert. — 1916 übersiedelte sie nach Meran, später nach Lovrano und Caco, wo sie an Folge einer heimtückischen Krankheit am 14. Jänner 1925 starb. Leider kann ich kein Urteil abgeben über ihre Kenntnisse in der Musik, da ich noch zu jung war, als ich Gelegenheit hatte, sie spielen zu hören, doch mehrere angesehene Kunstverständige bewunderten ihr Spiel und ihre Technik. Auch spielte sie die schwierigsten Kompositionen ohne Notenvorlage, weil sie dazu durch ihre Kurzsichtigkeit gezwungen war. . . . .

Die Rückseite der Photographie trägt die Widmungsworte: „Meiner ausgezeichneten Kunstkollegin und so schönen Freundin Frl. Valerie Edle v. Pistor. Dr. A. Bruckner."

Die zunehmende Brucknerbewegung und -Verstehung, an der auch die „Zeitschrift für Musik" mitarbeitet, läßt das Interesse für das unbekannte Brucknerbild, das aus dem Ende der Achtziger Jahre stammen dürfte, nicht bezweifeln.

Ein neuer Fund zu dem Jugendbild Anton Bruckners.

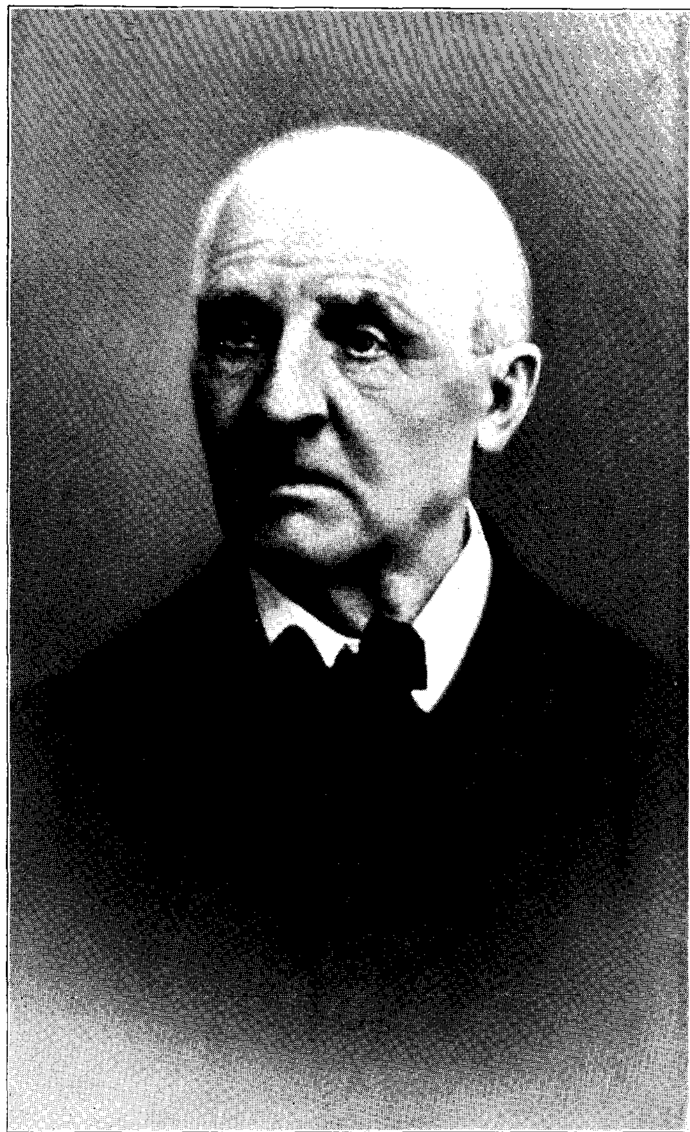
Von Victor Junk, Wien.

Das in der „Zeitschrift für Musik", November 1927, zum ersten Male veröffentlichte Jugendbildnis Anton Bruckners, dem so viel Interesse begegnete, daß es seither an mehreren Stellen nachgedruckt wurde, gab zu mancherlei Fragen Anlaß, deren Beantwortung nicht sogleich möglich war. Ich hatte schon damals die Vermutung ausgesprochen, daß es sich um die Vergrößerung einer anderen (Original-) Aufnahme handle, und bedauert, daß sich nichts Näheres darüber erforschen ließ. (Auffallend blieb ja auch, daß Bruckner auf dem Bilde die Notenrolle in der Linken hält und die Uhr in der rechten Tasche trägt.)

Nun hat sich das Original, von dem mein Bild kopiert ist, tatsächlich gefunden, und zwar ebenfalls im Besitze von Frau Amalie Löwe, also gleichfalls wie die Vergrößerung aus dem Nachlasse Ferdinand Löwe's stammend. Es ist eine Aufnahme des Wiener Berufsphotographen J. Löwy, in dem niedlichen „Visitkarten"-Format 6×9 cm, auf schwachem Karton kaschiert und auf der Rückseite mit dem gedruckten Firmenvermerk: „J. Löwy, Wien, Stadt, Renngasse 14/0, ehemal. k. k. Zeughaus". Sie befindet sich jetzt im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und trägt, von der Hand des Archivars, Hofrates Eusebius Mandyczewski, die Notiz: „Von Amalie Löwe erhalten, 18. I. 1929".

Die Kleinheit und Zierlichkeit der Originalaufnahme läßt allerdings die physiognomische Wirkung, den Ausdruck der Augen, nicht so deutlich und unmittelbar zur Wirkung kommen wie auf der von mir veröffentlichten Vergrößerung und macht es begreiflich, daß sich ein Amateur, der zugleich wohl ein Freund und Verehrer Bruckners war, ihrer annahm, um sie zu vergrößern. Denn nun erst kommt das Bild zur rechten Geltung. Und so behält, so kostbar auch die Originalaufnahme an sich ist, die Vergrößerung ihren bleibenden Wert.

Die Tatsache, daß Bruckner in Wien photographiert oder, wie man damals sagte, daguerrotypiert wurde, nötigt zu dem Schluß, daß einer seiner ersten Aufenthalte in der Kaiserstadt Anlaß zu der Aufnahme bei dem jedem alten Wiener bekannten Photographen J. Löwy gegeben haben muß. Nun war Bruckner zum ersten Male im Jahre 1853 nach Wien gekommen, „um das erworbene Kunstgut vor anerkannten Meistern zu zeigen" (Auer, S. 37): vor Aßmayer, Sechter und Preyer legte er damals eine Prüfung über das Orgelspiel ab; 1855 kam er zum zweiten Male nach Wien, um Sechter seine B-moll-Messe vorzulegen, und erreichte, daß



Anton Bruckner

Nach einem bisher unbekannten neuaufgefundenen Bildnis



Phot. M. Dührkopp, Hamburg

Dr. Karl Muck

Geboren 22. Oktober 1859

er ihn zum Schüler annahm. Auch von Linz aus, wo Bruckner von 1856 bis 1868 lebte, kam er ja allerdings in den Jahren 1857, 1858, 1859 und 1860 zeitweilig wieder, um bei Sechter seine Kompositionsstudien zu betreiben, die er 1861 beendete. Diese Zeit aber liegt für unser Bild zu spät: es stammt offenbar aus dem Jahre 1853 oder 1855. Dazu stimmen auch am besten die allgemeinen Erwägungen und die inneren K iterien, aus denen ich bei der ersten Veröffentlichung die Datierung „um 1854" abgeleitet hatte.

Analyse, Hermeneutik, Ästhetik.

Eine Literaturschau von Hans Költzsch

Gustav Becking, Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle (Filser, Augsburg 1928. 216 S.) — Herbert Biehle, Schuberts Lieder in Kritik und Literatur. (Wölbing-Verlag, Berlin 1928. 35 S.) — Konrad Huschke, Das Siebengestirn der großen Schubertschen Kammermusikwerke. (Verlag Ad. Tienken, Pritzwalk. 64 S.) — Felicitas von Kraus, Beiträge zur Erforschung des malenden und poetisierenden Wesens in der Begleitung von Franz Schuberts Liedern. (Verlag Zaberndruck, Mainz 1928. 256 S., br. 12.— RMk.) — Hans Mersmann, Angewandte Musikästhetik. (Max Hesses Verlag, Berlin 1926. XV, 752 S. geb. 20.— RMk.) — Karl Nef, Die neun Sinfonien Beethovens. (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1928. 346 S. br. 15.— RMk.) — Olga Stieglitz, Einführung in die Musikästhetik. (2., neubearbeitete und vermehrte Aufl., Cotta, Stuttgart/Berlin 1928. X, 198 S. geb. 7.50 RMk.) — Ernst Toch, Melodielehre. Ein Beitrag zur Musiktheorie. (Max Hesses Verlag, Berlin 1923. Handbücher Bd. 69. IV, 183 S.)

I.

La sforza del destino — und freundliche Nachhilfe durch Herrn Dr. Heuß — legt mir einen Stapel Musik-Literatur auf den Tisch, der allesamt einmal unter einem Blickpunkt, in Hinsicht auf ein Kardinalproblem gemustert, kritisch gesichtet werden soll. Geht es doch letzten Endes allem über Musik und Musiker Geschriebenen, mag es exakte Stilkritik, intern biographische Darstellung oder formalistische oder poetische Werk-Erklärung sein, mag der Schreiber sich würdevoll in den Gefilden hoher Geistigkeit bewegen oder mit Vergnügen in den meist trüben Gewässern bar realistischer und sensualistischer Wortplätscherei herumfischen, um Hermeneutik im alten theologischen Sinne, um Auslegung, Deutung, um den Versuch, grob gesagt dem Künstler und dem Kunstwerk auf die Spur zu kommen, Dingen wie Technik, Inhalt, Wirkung nachzugehen, — modern ausgedrückt: die Geistigkeit, das Lebensgefühl, den Seelenzustand (nicht im psychologischen Sinne!) von Schöpfer und Geschaffenem zu erkennen, den rückblickenden Weg zum Schaffenden und zum Schöpfungszustande zurückzulegen.

Das hier zutage tretende Problem — und noch immer ist es eins, ein brennendes! — scheint augenblicklich nicht mehr recht auf der Tagesordnung zu stehen. Das könnte sein Gutes haben, denn im allgemeinen entsteht um so mehr gute, neue, unbelastete Musik, je weniger über Musik und musikalisches Schaffen geschrieben und gegrübelt wird. Indessen darf man heutzutage an der Richtigkeit dieses Satzes doch erheblich zweifeln. — Die Kampfrufe „hie Musik = tönende Form", „hie Musik = Ausdruck und Sprache" sind verstummt, kein Pamphlet erscheint mehr, Injurien und Tätlichkeiten ereignen sich jetzt nur mehr im Verkehr von Reproduzenten und Rezensenten. Die Popular-Musikliteratur hat den in diesem Falle wirklich „goldenen" Mittelweg eingeschlagen und bedient sich in ihren „Deutungen" eines ebenso charakteristischen wie billigen Mischmaschs beider alter Prinzipien — und die echte, ernste Forschung, das stille, inbrünstige Bemühen um Werk-Erkenntnis hat sich ganz in die Stuben sei es von Fachgelehrten, sei es von einsamen musikalischen Sonderlingen zurückgezogen, — aus denen heraus aber — wir hoffen und ahnen es — doch wieder in absehbarer Zeit der Kontakt mit einer lebendigen Öffentlichkeit und Gemeinschaft gebildet werden wird. —

Man gestatte uns um der Kürze und um prinzipieller Ausführungen willen, die vorliegenden acht Bücher bewußt überspitzt zu gruppieren und so ein jedes, gelegentlich mit leisem Zwang, als Vertreter einer „Richtung", einer Haltung, Einstellung, einer Zweckbestimmung, einer typischen Herkunft anzusehen, so zu klassifizieren und wichtig zu nehmen, sei es im Einzelfalle auch über Gebühr. Unsere Aufzählung und Musterung geschehe auch in wertender Rangordnung, gebe gewissermaßen eine Stufenleiter; vom Ardistan ins Dschinnistan. Wir finden da in bunter Kette sechs strebende Zeitgenossen, sechs Verkörperungen musikanalytischer Prinzipien, ja, wenn man will, sechs Vertreter profilierter Lebenshaltungen:

1. den harmlosen, subjektiven Genießer (Huschke; Biehle),
2. den alltäglichen Bürger (Nef; Stieglitz),
3. den Doktoranden (Kraus),
4. den naiven Praktiker (Toch),
5. den bewußten „Modernen" (Mersmann),
6. den intuitiven Geisteswissenschaftler (Becking).

1. Der berauschende, indessen falsche Titel (das Forellenquintett wurde um der heiligen Siebenzahl willen einfach ausgeschlossen) verrät genug von der genießerischen Emphase, mit der hier über Musik gesprochen wird. Man täusche sich nicht: so etwas ist heute nicht nur „noch" in den Feuilletons von Winkelblättern zu finden, es ist noch immer symptomatisch und in den mannigfaltigsten Arten der „Fleischlichkeit" und „Vergeistigung" (etwa bei Bekker und Weißmann) weit verbreitet. Im vorliegenden Falle so ziemlich äußerste Grenze der Verwässerung „romantischer" Stimmungsästhetik. Die menschliche Ehrlichkeit und persönliche Notwendigkeit eines solchen Musikverstehens zugegeben, für den Verfasser — auch für seine früheren Arbeiten — kann das Beethoven-Wort gelten, das er selbst zitiert: „Tausende treiben einen Verkehr mit der Musik und haben doch ihre Offenbarung nicht."

Mit welcher subjektiv kleinlichen Einstellung hier an Musik getreten wird, wird so recht deutlich, wenn man durchblättert, was H. Biehle an Schubertkritiken alter und neuer Zeit in einer kleinen Schrift, leider kommentarlos und darum billig und wenig verdienstlich, zusammengetragen hat. Manches Wort aus dem gewiß aufgeblasenen Gerede steht noch immer über ähnlichen Worten Huschkes, da es sich geistesgeschichtlich in einen höheren Zusammenhang eingliedert, einen Zusammenhang und Verlauf, der, besonders im Meinungsumschwung der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, an der Hand dieser Kritiken interessant zu verfolgen ist. Huschkes Deutungen aber unterstehen keinem solchen geistig-historischen Zusammenhang.

2. Auch in dem Buch von Nef gehören die fleißig anhangsweise zusammengestellten zeitgenössischen Kritiken Beethovenscher Werke zum Besten des Inhalts. Erfreulich ist hier auch — Verzeihung! — der unmäßig hohe Preis, der von vornherein eine weite Verbreitung und Auswirkung dieses Buches verbietet, der aber mit seinem Popular-Stil in auffallendem Widerspruch steht. Es muß dies einmal in aller Schärfe und prinzipiellen Deutlichkeit gesagt werden. Wir sind dieser Musikführer-Weis' nachgerade herzlich überdrüssig. Sie hat, bei allem guten Wollen und aller menschlich überzeugenden Grundlage, das Musikhören ganzer Publikumskreise verdorben. — Wie geht sie vor? Nun, bei Nef ist es prachtvoll sichtbar: sie beschreibt den Ablauf des Werkes unter Heranziehung affektenhafter, psychologischer, stimmungsmäßiger Kennzeichnung der Hauptfaktoren, Melodie, Rhythmus, Thema, Harmonie, Modulation, —und sie erklärt, warum (!) dieser Ablauf so und nicht anders erfolgt. Also eine schlechthin überflüssige und, betrachtet man's recht, unwürdige Sache. Uns zu sagen: jetzt kommt das und das (erste oder zweite) Thema, die und die Tonart, die und die Modulation oder thematische „Arbeit' — dazu bedarf es keines Kommentars außerhalb eines gesunden Blickes auf die Partitur. Und des betreffenden Verfassers Eindrücke, insonderheit etwa Nefs kritiklose Bewunderung, seine pathetischen Preislieder — alles das ist einmal subjektiv, von außen draufgesetzt, und anderseits kleinlich süßlich, geschmacklos. (Beispiele? Hier sind sie: Über die Einleitung zur 2. Sinfonie: „jedenfalls ist diese Melodie etwas Wunderbares und

ihrer Wirkung ſicher auf jedes empfängliche Gemüt"; zur 4. Sinfonie: „die Adagioeinleitung iſt erfüllt von erwartungsvollem, ſüßem, ſpannendem Dämmern"; S. 23: „das, was folgt, läßt dann freilich unter den Sammetpfötchen ein klein wenig die Krallen noch ſehen"; zur Doppelfuge des Eroica-Trauermarſches: „Beethoven wollte die Beſtattung mit den höchſten Ehren umgeben; S. 40: „verſchüchtert machen die Streicher ... ſie gehen geängſtigt Hand in Hand uniſono", uſw. uſw. von Sonnenſchein, Abendrot, Blätterrauſchen, üppigem Geſang gleich warmem Lichtſchein ...) Und ſo auf 220 Seiten reiner Werk-Analyſe. Zu all dem muß man immer wieder ein prächtiges Wort zitieren, das Hermann *Erpf* ausſprach: „Beethoven hat aber *gute Muſik*, keine ſchlechten lyriſchen Gedichte geſchrieben." Die Herkunft ſolcher Analyſe von Kretzſchmar und dem 19. Jahrhundert liegt auf der Hand; nur Grade trennen ihre Qualität von der unſeres erſten Vertreters. Es geht ſo nicht. *Kein Menſch hört ja auch ſo!* (Noch nicht einmal der Menſch der Werther-Zeit.) Geſchweige denn daß der Schöpfer — Beethoven! — auch nur einen Funken von all den Aſſoziationen empfunden hat, ſeine Geſtaltung, ſeine Themenprofile auch nur mit *einem* jener Epitheta belegt hat, wie ſie von all dieſen Hermeneuten, von Kretzſchmar bis Bekker, Helm und Nef, nur allzu unbedenklich und bürgerlich-bequem untergeſchoben werden. So menſchlich tief begründet auch eine ſolche Haltung iſt, ſo gibt ſie doch dem Kunſtwerk nie, was ihm gebührt. Die „Charakteriſtik" etwa eines Beethoven-Themas iſt etwas *ganz anderes* als das, was die ſenſuell fundierten Bezeichnungen von ihr zu erfaſſen ſuchen; die Form und Form*geſtaltung* Beethovens iſt nicht, nie und nimmer, mit den bloßen Begriffen und Schemen Sonatenform und „geniale Abweichungen" einzufangen. Hier wird ein *Geiſtiges* auf die Ebene eines *Senſuellen*, durchaus Oberflächlichen, d. h. an der Oberfläche Haftenden, transponiert und verzerrt. In *dieſer* Perſpektive iſt alle *Muſik* gleich, Beethovens und Mozarts klaſſiſcher Idealismus, Schuberts Romantik, Bachs und Händels barocke, Paleſtrinas mittelalterlich-klaſſiſche, Machauts freigeiſtig-moderne Haltung — alles wird als bloßer Klang, als Genrekunſt, als ſtimmungshaftes, genießeriſches Schwelgen in muſikaliſchen Elementen angeſehen, „gedeutet". Freilich, das erfordert keine, oder nur ganz geringe geiſtige Anſtrengung von ſeiten des Hörers; auf ſo eine Weiſe ſchwimmt man bequem mit, plätſchert behaglich herum, deutet ſich „ſeinen" Beethoven und Mozart nach Gemüt und Belieben, — aber man glaube nur nicht, auf dieſe Weiſe je in die Tiefe tauchen zu können, in der Richtung zu ſo etwas wie Weſentlichem, Sinn des Kunſtwerkes und der ſchöpferiſchen Geſtaltung.

Dabei läge dieſer Schrift zum eigentlichen Sinn und „Gehalt" doch wirklich nahe genug, gerade bei Beethoven. Indeſſen kennen wir keine Analyſe der Einleitung zur 1. Sinfonie, die ſo äußerlich arbeitet wie die Nefs. Man vergleiche damit die eminent ſaubere und exakte *Mersmanns* in ſeinem ſpäter zu beſprechenden Buche (S. 201/02), die, wenn ſie auch durchaus nicht zum Letzten vorſtößt, ſich doch wenigſtens nicht Blick und Weg durch banale Kennzeichnungen (Nef: „an ſich iſt die Einleitung ohne ſelbſtändige Bedeutung") verbaut. Hier heißt es eben — das gilt freilich auch für Mersmann — vom Elementaren, Materialen zum Geiſtigen dringen, Aſſoziatives wie vor allem Deſkriptives auf ein Mindeſtmaß beſchränken, — *Hermeneutik* treiben, will man überhaupt analyſieren, ſich über ein Kunſtwerk irgendwie Klarheit verſchaffen. Jenes Geiſtige im vorliegenden Falle: das eigenartige Gemiſch im Muſizieren des jungen Beethoven von Geſellſchaftsverbundenheit und ſkurrilen, doch durchaus bewußten, beherrſchten, geſtalteten, nie läſſig ſtimmungsmäßigen Bizarrheiten aller Art. Was des weiteren auszuführen wäre, wofür aber hier nicht der Ort ſein kann. — Oder ein weiterer Fall: der merkwürdige, höchſt bezeichnende Holzbläſer-Klang im zweiten Satz der 2. Sinfonie — für ihn findet Nef nur die Worte „verliebte Klarinette" u. dgl.; und ſo viele Fälle, die hier leider nicht in extenſo genannt werden können. Gipfelpunkte dieſer Deutekunſt ſind uns die Abſchnitte über den erſten Satz der „Eroica", über die 5. Sinfonie (die Beethoven „in Gottes freier Natur empfangen und genährt hat") und über das Finale der Neunten. —

Man kann ſich denken, wie eine ganze *Muſikäſthetik* — ſei ſie von der Verfaſſerin auch nur beſcheiden Einführung genannt — aus dieſem „bürgerlichen" Lager ausſieht. Noch

dazu, wenn sie datenmäßig (in erster Auflage) von 1912, geistig indessen mindestens aus den Jahren um die Wende des Jahrhunderts stammt. Der Zeitraum von 1912 bis 28, dem Erscheinungsjahr der „neubearbeiteten und vermehrten Auflage", hat in diesem Werk keinerlei Spuren hinterlassen. (Es sei denn, man wolle etliches eifriges Moralisieren und — einen bissigen, deutschnational gefärbten Seitenhieb auf die Republik — in einem Buch über Ästhetik! — dafür halten: S. 160/161.) Inzwischen hat aber unseres Wissens nach der normativen auch die psychologische Ästhetik kapituliert; inzwischen haben wir Dinge wie Händel-Renaissance, Wiederbelebung mittelalterlicher Musik, haben wir ein ungeheures Anwachsen des Historizismus, haben wir Spaltungen und Entwurzelungen mancherlei Art im künstlerischen Schaffen erlebt, — alles Dinge, die einer Musikästhetik unserer Tage ein wesentlich anderes Gesicht verleihen dürften als das flache und harmlose des vorliegenden Buches. Es geht heute nicht mehr, über schwierigste „Grundtatsachen" mit simpler Naivität hinwegzureden, mit Zeugnissen durchweg aus dem 19. Jahrhundert „Beweise" zu führen; es geht heute nicht mehr, von Rhythmus, Melodie u. dgl. mit naiver Selbstverständlichkeit als von allgemein gültigen unveränderlichen Dingen zu schreiben; es kommen höchstens die banalsten, letztlich ganz leeren Binsenwahrheiten heraus, in der bekannten psychologischen, unausstehlich arroganten Tönung. Beispiele erübrigen sich, so verlockend es wäre, einige der erheiternden Vielheiten von Unsinn und begrifflichem Durcheinander, die das Buch birgt, hier wiederzugeben. Der Verfasserin fehlt unter manchem anderen etwas für heutige musikästhetische Forschung grundlegend Wichtiges: weite Kenntnis der Historie. Statt vieler Worte empfehlen wir ihr die Lektüre eines in diesem Gebiet vorwärtsweisenden Aufsatzes von Besseler im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 1926.

3. Eine echte Dissertation der älteren Art: eminent fleißig, doch ohne eine Spur von Intuition und Persönlichkeit. Köstlich sagt die Verfasserin zu Beginn ihrer Arbeit: „Die Einbeziehung von Gemütsaffekten würde über den Rahmen einer Dissertation hinauswachsen." Wir wollen dies einmal nicht im sachlichen, sondern im übertragenen Sinne deuten und, von hinten anfangend, feststellen, daß Gemütsaffekte in diesem Buch doch eine Rolle spielen, und zwar eine sehr merkwürdige. Die pathetische Verbeugung vor Wien bleibt uns zwar unverständlich, nicht jedoch die wertenden Worte, der sich die Liedkomponisten nach Schubert unterziehen müssen; Worte, die Schumann hinter Schubert zurückstellen, die Robert Franz äußerlich nennen und die als unmittelbaren Geistesverwandten Schuberts — Carl Löwe proklamieren. Da haben wir's: eine natürliche Folge falscher Grundeinstellung! Auch hier, wie in den früheren Fällen, ein handwerkliches Angehen des künstlerischen Materials, unbekümmert um die geistigen Hintergründe. Fleiß ersetzt Qualität und Inhalt, das trennt diese akademische Arbeit von den eben besprochenen Werken. Mathematisch genau ist alles untergebracht und geschachtelt, begrifflich klar gruppiert (unfreiwillig komisch dabei einige Definitionen: Luft ist der Verfasserin ein Geräusch in unperiodischer Schwingung, das Augenschließen ein Bewegungsvorgang mit Angabe der Richtung!); Külpes Psychologie und die botanischen (!) Werke von Naumann, Baldamus und Brehm werden herangezogen, musikgeschichtliche Hinweise geschickt und sauber eingestreut. Und doch: auch hier wird trotz aller äußeren Disposition alles generell behandelt, in einen Topf geworfen. Realismen des Liedwerkes Schuberts, wie sie zweifellos in hohem Maße besonders in seinem „vergänglichen" Teile vorhanden sind, Stilisierungen des „malenden" Ausdrucks (im „letzten" Stil!), Übergänge der verschiedensten Art — nichts ist getrennt, alles gleichmäßig gesichtet und nach fast physikalischen Gesichtspunkten gruppiert. Das alles bleibt oben, ist nur beschrieben und geordnet, gibt noch keine Erkenntnis.

4. Wer von dem Buch eines Komponisten der Gegenwart über einen Zweig der Musiktheorie moderne Gesichtspunkte und wesentliche Aufschlüsse erwartet, wird tief enttäuscht sein. Wir waren klüglicherweise erst gar nicht auf viel gefaßt, denn es zeigt sich immer wieder, daß die Aussagen Schaffender über ihr Schaffen und über ihr Material nahezu wertlos sind für ernstere Forschung, tiefere Erkenntnis. Sie gehen, ganz natürlich, fast nie über handwerkliche Äußerlichkeiten, Praktiken, simpelste Kleinigkeiten hinaus. So sind auch die Ausführungen Tochs einzuschätzen. Beileibe nicht ernst zu nehmen, man müßte sich sonst über die vielen unwich-

tigen, leeren und billigen Feststellungen in seinem Buch erzürnen. Auch hier der Grundfehler so mancher analytischen Systematik: Blick aufs Äußere, visuelle Einstellung, die nie unter die Oberfläche zu dringen vermag. Doch hier nicht bequem, genießerisch, anmaßend, sondern naiv, primitiv-real. Die Ergebnisse kommen so freilich nicht über einfachste, ganz harmlose Beobachtungen hinaus, die zudem noch an vielen Stellen bedenklich einseitig und schief gesehen erscheinen. Das Intervall ein Tonwinkel, die Gerade die einfachste Melodielinie, Kontrapunkt und Harmonie die zwei Ausdrucksarten polyphonen Satzes ... im Gebiete solcher entwaffnend falscher, aber auch ärgerlich alberner Erkenntnisse bewegt sich die Denkweise dieses Buches. Naturgesetze etwa im Melodischen festzustellen Gesetze der Fortschreitung historisch vom Mittelalter bis zur Klassik und Romantik zu verfolgen, — das alles ist terra incognita. Dem schätzenswerten Praktiker Toch darf man solchen Mangel wohl gern verzeihen. (Schluß folgt.)

Eine neue deutsche komische Oper Ernst von Dohnanyis „Der Tenor".

(Aufführung in Altenburg i. Th.)

Von Alfred Heuß, Leipzig.

Die Oper ist von den Segnungen des modernen Geistes am längsten verschont geblieben, um dann aber diejenige Musikgattung zu werden, die den zersetzenden und ausgeprägt niederen Bestrebungen unsrer Zeit den bequemsten Spielraum bieten konnte. Es geschah dies durch einen allmählich geradezu krampfhaft gesuchten Anschluß an gewisse Erscheinungsseiten des modernen Lebens, der es dann auch vermochte, die moderne Oper aus ihrem Schattendasein, das sie noch vor fünf Jahren führte, zu befreien: „Jonny spielt auf", als solcher schon heute vollständig erledigt, war der glorreiche Erlöser. Das Entscheidende an diesem Erfolg bestand nun eben darin, daß die moderne Oper ihn keineswegs der Musik verdankte, sondern eben dem besonders gearteten Text, so daß, ist das geradezu roh stoffliche Interesse befriedigt, Opern dieser Art ohne weiteres in sich zusammenknicken und entweder Spott oder Mitleid hervorrufen. Ihnen fehlt gerade, was jede Oper, die leben will, haben muß, ein eigenes musikalisches Leben, das davon Zeugnis ablegt, daß der Text — er mag als solcher gut oder schlecht sein — nicht von außen, sondern von innen erfaßt und mit musikalisch schöpferischer Kraft gestaltet worden ist. Es steckt in diesen Opern kein musikalisches Eigenleben, und woran dies liegt, ob an den Komponisten selbst oder den modernen musikalischen Mitteln, am Text oder gleich an allem, mögen diese Komponisten unter sich abmachen. Vielleicht schieben sie aber auch den Grund dem Publikum sowie denjenigen zu, die nun eben einmal der Ansicht sind, daß die Oper nicht die Summe von Text und Musik ist, sondern ein derartiges Ganzes von Text und Musik, daß als wunderbares Drittes eben Musik, reinste, schönste, „absoluteste" Musik, hervorspringt. So bleibt es denn dabei, daß der Zeiterfolg dieser Opern auf ihrem modern aufgepeitschten Text beruht, einem Text, der zeitgenössisches Leben dort zu fassen sucht, wo es nach Ansicht dieser Autoren am stärksten pulsiert. Das berührt insofern geradezu komisch, als die moderne Oper eine möglichst reine Musikoper sein möchte, eine solche also, die musikalisch auf eigenen Füßen steht. Wieder geht eben, wie heute so oft, der Schuß nach hinten los und trifft den glorreichen Schützen. Es kommt einem auch etwa das humorvollste Bild aus dem ganzen Alten Testament in den Sinn, das mit den Baalspriestern, die wie verrückt nach ihrem Gotte schreien, damit er mit seinem Feuer den Holzstoß in Brand setze, während ihnen von der anderen Seite Elias zuruft: „Ihr müßt noch lauter, viel lauter brüllen! Vielleicht schläft euer Musikgott noch, hält allzulang sein Mittagsschläfchen!"

Und er wird, der moderne Musik-Operngott, auch weiterschlafen, ob ihn nun der heutige, vertrocknete Strawinsky oder Paul Hindem th in linearst gedrechselten Ruf-Fugen anrufen,

er wird deshalb schweigen, weil er selbst weder Feuer noch Musik in seinem Leibe hat. Es liegen da offenbar, wie bei den Baalspriestern, „Konstruktionsfehler" vor. Und nun, liebe Freunde, wendet den Blick von dem traurig-komischen Bild weg und richtet ihn nach der anderen Seite, dorthin, wo Elias steht. Da erblickt ihr, wenn auch ziemlich weit entfernt von dem großen Propheten, einen modern gekleideten Mann von etwa fünfzig Jahren mit einem lebhaften, gescheiten Künstlergesicht; ihr seht ihn in angelegentlichem Gespräch mit verschiedenen Männern und auch einigen Damen. Aber schaut, all diese Leute gehören einer vergangenen Zeit an, es sind Bürger aus der Mitte des letzten Jahrhunderts, und wie, nun fangen sie sogar an zu singen, perpönten vierstimmigen Männergesang: „Wer hat dich, du schöner Wald?" Ist das nicht ergötzlich, zum Lachen? Heute, auf der Opernbühne des „Maschinisten Hopkins", „Neues vom Tage", des Weltboxmeisters usw.! Aber seht schärfer hin auf den Komponisten, er lacht nicht, er lächelt nur etwa, spricht aber ganz ernsthaft mit den Bürgern einer vergangenen und uns doch noch so vertrauten Zeit, er nimmt sie ernst, sieht in ihnen nicht mehr Lachhaftes, als wir heilfroh sein dürfen, wenn uns eine spätere Zeit nicht viel lächerlicher findet. Und ist's nicht wie gefunden für einen heutigen Menschen, einen Musiker von feinster musikalischer Bildung, sich gerade über „Liedertafelgesang" lustig zu machen, zu „feixen", seine Grimassen zu schneiden! Erinnert euch des lächerlich wirken sollenden Männerchors in „Der Zar läßt sich photographieren", um vollauf würdigen zu können, ein Liedertafel-Stück nicht mit moderner Satire behandelt zu sehen.

Das ist denn auch zunächst das so überaus Erfreuliche an der Oper „Der Tenor" von Ernst von Dohnanyi, daß dieser ungarische Komponist seinen heute so überaus heiklen Vorwurf mit warmen, geradezu deutschen Augen sieht, er das bekannte Theaterstück „Bürger Schippel" von Karl Sternheim mit liebevollen Händen anfaßt und aus Schwächen unsres Wesens, die aber trotz allem mit unserem eigentlich Innern zusammenhängen, keine Gebrechen macht. Ein Humorist, nicht ein Satiriker führte die Feder. Und legt schon der „Bürger Schippel" einen gewissen Vergleich mit den „Meistersingern" nahe, so noch mehr die Oper „Der Tenor", obwohl der Stil ein gründlich verschiedener ist. Das kunstbegeisterte Männerchorquartett, das sein übertriebenes Standesbewußtsein der Kunst und frisch herandrängendem Menschentum zum Opfer bringt, ist schließlich eine Meistersinger-Ausgabe des 19. Jahrhunderts. Statt daß ein Aristokrat in den bürgerlichen Kreis eintritt, ist es ein Mann von unten her, der Konflikt bleibt aber beinahe der gleiche. Und um so viel leichter wiegt denn auch „Bürger Schippel" als die „Meistersinger", als jenem Stück sowohl die bedeutende Persönlichkeit, Hans Sachs, fehlt als auch der ganze, so herrlich sich auswirkende Anteil des Volkes. Aber trotzdem, die beiden Werke gehören bei allem Abstand zusammen und jetzt, da der „Bürger Schippel" auch als Oper vorliegt, um so mehr.[1]

Deutschem Wesen ist im letzten Jahrzehnt gerade von Seiten der Kunst, der Musik noch im besonderen, übel mitgespielt worden. Hier, in dieser Oper, feiert es — trotz aller Begrenzung — eine reinliche Auferstehung, die in den Augen vieler Deutscher vielleicht noch dadurch gewinnt, daß der Komponist, wenn auch mit der deutschen Musik aufs engste verwachsen, Ungar, also Ausländer ist. Wäre nun aber Dohnanyis „Der Tenor" nicht auch künstlerisch ein ganz hochstehendes Werk, ein ganz seltener Beitrag zu der Gattung „Komische Oper", so bliebe es natürlich bei einer Respektvermeldung. In aller Kürze sei angegeben, was mir das Werk sogar außerordentlich wertvoll erscheinen läßt.

Zunächst: Man versteht sozusagen jedes Wort der handelnden Partien, und zwar in einem Grade, daß, wer den Text auch gar nicht kennt, nirgends „schwimmt", sondern von Anfang bis Ende ohne weiteres mitmachen kann. Diese Deutlichkeit erreicht der Komponist zunächst natürlich durch die Führung der Singstimmen, und zwar — das ist das Wichtige — nicht etwa durch reines, musikalisch ungeformtes Rezitativ, sondern durch eine, wie ich sie bezeichne,

[1] Die Zusammengehörigkeit ist in der sehr geschickten musikalischen Bearbeitung des Lustspiels — sie rührt von Ernst Goth her — sogar bewußt herausgearbeitet. Schippels Probelied: Wach auf! entspricht ganz genau Stolzings: Fangt an!

volldramatische Gesangslinie. Diese enthält — ich werde darauf bald einmal ausführlicher zu sprechen kommen — sozusagen alles, was es im Gesangstil gibt. Der volldramatische Gesang kann, und zwar im engsten Rahmen, bald rezitativisch, bald lyrisch sein, um die äußersten Gegensätze zu nennen. Kriterium sind für die Anlage außer den Worten als solchen der Charakter der betreffenden Person und der Situation, sowie des Gesamtcharakters eines Werkes. Immer wird die volldramatische, ihrem Wesen entsprechend sehr bewegliche, trotzdem aber auch wieder zu kleineren Formen hinarbeitende Gesangslinie Charakter aufweisen, die schwelgerische, bis zur hysterischen Gesangslinie vordrängende Lyrismen des Vorkriegsstils vermeiden, und zwar aus dem einfachen Grunde, weil diese Hysterie mit dem Charakter der allermeisten Personen sich gar nicht vereinbaren läßt und deshalb unnatürlich, also auch unwahr ist. Treffliche Beispiele einer derartigen Gesangsbehandlung bietet „Der Tenor" sehr viele, und wer nur ungefähr weiß, welche Bewandnis es mit dieser Art dramatischen Gesanges hat, ist nicht verwundert, daß sich auch gar manches weniger Geglückte, oft Trockene,, nicht viel Sagende in der Oper findet. Diese Art Gesangslinie ist das schwierigste, geistig die höchsten Anforderungen stellende Gebiet der Gesangsmusik, sich auch einzig erschließend geistigen Köpfen wirklicher Schulung.

Zweitens. Der Komponist arbeitet nicht nur mit einem äußerlich kleinen Orchester, sondern auch einem so delikat und scharf diszipliniertem, daß eben die Sänger voll und ganz zu ihrem Recht gelangen können. Das Orchester verdirbt also nicht, wie so oft, was die Singstimmen gutgemacht. Gehört doch auch geistiger Mut dazu, über ganze Strecken orchestralmusikalisch wenig zu bieten und sich eben auf das charaktervoll behandelte Wort zu verlassen, ein Mut, der der Vorkriegsmusik fast so gut wie ganz abhanden gekommen ist. Da hieß es: Nur Musik und immer Musik, auf daß die Leute in ihr förmlich ersaufen. Eine Anmerkung ist aber dennoch nötig: Die moderne Musik bucht das kleine Orchester und den durchsichtigen Stil in ihrer Gewinnliste und wir haben soweit auch gar nichts dagegen. Nur muß darauf hingewiesen werden, daß dieser durchsichtige Orchesterstil schon vor einem Vierteljahrhundert vorhanden war und als ganz bewußte Gegenäußerung sich durchzusetzen suchte, wie besonders die Wolff-Ferrarischen Opern („Die neugierigen Frauen" usw.) zeigen. Als ob es deshalb — denn schließlich steht auch alles andere damit in Verbindung — nötig gewesen wäre, die ganze Musik kurz und klein zu schlagen!

Drittens. Der Gefährlichkeit der volldramatischen Gesangsbehandlung, darin bestehend, zu keinen größeren Formen zu gelangen, ist sich Dohnanyi voll bewußt. Er begegnet ihr, wo es sich daramatisch rechtfertigen läßt, durch rein instrumentale, zugleich aber psychologisch abgewandelte Durchführungen des gleichen Motivs, ein altes, im echten Sinne aber nur von Köpfen anwendbares Mittel; ganz köstlich z. B. das Duett zwischen Krey und Thekla. Die Darstellung ist immer exakt, sachlich im guten Sinne, alles Aufgedunsensein meilenfern, kurz reinlich, bestimmt und von aristokratischer Zurückhaltung, wenn auch die Figur des Schippel eine kleine Dosis berechtigter Trivialität in das Ganze hineinträgt. Eine innerlich anständigere Liebesmusik war schon lange nicht mehr zu hören, mag ihr auch der letzte Grad von Wärme fehlen. Weiter verhelfen denn auch die immerhin ziemlich zahlreichen lyrischen Teile zu geschlossenen Stükken, und weitere musikalische Pfeiler ergeben die häufigen vier- und mehrstimmigen Ensemblestücke. Durch die ganze Oper zieht sich — neben einigen anderen bekannten Chorliedern — Mendelssohns: „Wer hat dich, du schöner Wald", das eine so geistvolle „leitmotivische" Verwendung findet, daß es gerade auch eine rein musikalische Freude ist, die vielerlei Spielarten zu verfolgen. Und so steht denn auch das Publikum immer wieder Bekanntem in Verkleidung gegenüber, es greift zu und wird warm, da zudem die anregende Handlung so flott, sauber und verständlich einhermarschiert, daß es nirgends tote Punkte gibt. Es herrscht Zusammenhang zwischen Bühne und Zuschauerraum; bezeichnend auch, daß der „stille" Beifall, wie ihn Mozart nannte, stärker ist als der äußere. Die Hörer sind in den Pausen von einer glücklichen Angeregtheit, wie ich sie schon lange nicht mehr bei einem neuen Werk beobachten konnte. Dies alles gibt denn auch die Gewähr, daß diese Oper ihren Weg nehmen wird. Sie ist denn auch,

obwohl sie mit strengsten tonalen Mitteln arbeitet, und zwar einer geistig gehandhabten Harmonik, ihrem inneren Wesen nach ein echt modernes Werk besten Schlages, zehnmal „sachlicher" wie alle Oedipusse, Zaren und Diktatoren zusammen. Warum, weil in der echten Sachlichkeit eben auch rotes, frisches Blut fließt und es keine Zeit geben wird, die das Fehlen solchen Blutes als modern ansehen wird.

Altenburg ist die zweite Bühne, die diese Oper nach der so erfolgreichen, bei Anlaß der Ungarischen Woche in Nürnberg stattgefundenen deutschen Uraufführung (s. den trefflichen Bericht in der Mainummer dieses Jahres, S. 290) gebracht hat. Die großen, nach Sensationellem dürstenden Bühnen werden aber hoffentlich nicht mehr allzulang warten lassen. Die Altenburger Aufführung ist blitzsauber, insbesondere herrscht bei vollstem Temperament eine derartig feine Übereinstimmung zwischen Bühnenspiel und Orchester, daß jeder seine hellste Freude daran haben muß und wiederum eine Sachlichkeit sich einstellt, die, weil sie es eben ist, mit der modernen, drahtpuppenmäßigen nichts zu tun hat. Da mir leider der Theaterzettel abhanden gekommen ist, kann ich außer dem Dirigenten, Dr. G. Göhler, niemand nennen und muß mich mit einem Pauschallob begnügen. Aber wieder einmal sei der dringenden Forderung Ausdruck gegeben, daß uns doch die kleineren Operntheater, die vielfach wichtigere Arbeit leisten als die großen, doch ja erhalten bleiben.

Das Fagott.

Von Hans Windekilde Jannasch.

Was ist ein Fagott? — Das Konversationslexikon sagt: Der Hauptvertreter der Baßregion im Chor der Holzblasinstrumente des h utigen Sinfonieorchesters, und daran knüpft es einige Bemerkungen über Geschichte und Tonumfang dieses Instrumentes. Diese Auskunft mag den meisten genügen. Mir aber ist das Fagott der Inbegriff alles Wunderbaren, Geheimnisvollen aus ferner Kinderzeit. Ich versäume niemals, nach dem Fagott zu schauen, wenn ich Gelegenheit habe, ein Orchester zu hören. Es hält sich im Hintergrunde der Holzbläser und verrät sich durch die aufwärtsgerichtete Schallröhre und das weitausladende Ansatzrohr mit dem sonderbar kleinen Mundstück. Selten nur löst sich sein sonorer Ton aus dem vielstimmigen Chor der Instrumente. Dann aber grüßen mich stets liebe Erinnerungen. —

Es war in der Dämmerstunde, und wir saßen mit der Mutter um den Tisch beim Abendessen. Da kam der Vater eilig von einem Ausgang heim. Er trug ein längliches Etwas wohlverpackt unter dem Arm und stellte es sorgsam in die Zimmerecke. Dann setzte er sich in unsern Kreis und begann froh erregt zu erzählen. Nun sei ein lang gehegter Lieblingswunsch erfüllt. Der Stadtmusikus Hämpel hätte ihn auf den günstigen Gelegenheitskauf aufmerksam gemacht und jetzt habe er eben, ohne sich lange zu besinnen, für 35 Taler ein schönes, wenn auch altes, Fagott gekauft. Der Vater bemerkte nicht, wie die Mutter bei Nennung dieses Preises erschrak, sondern fuhr fort auszumalen, wie wir von nun an musizieren würden und uns damit manche Stunde über alle Sorgen und Verdrießlichkeiten hinweghelfen wollten. Dann gab er noch Anweisung, die Badewanne zu richten, denn das Fagott sei lang außer Gebrauch gewesen und daher eingetrocknet und müsse nun über Nacht im Wasser liegen.

Während die Mutter hinausging, enthüllte er dies fremde, sonderbare Ding. Wir Kinder standen erwartungsvoll dabei und bestaunten den schlanken, matt glänzenden Leib mit den Löchern und Messingteilen. Ganz oben am Schalloch aber zeigte uns der Vater mit Stolz als etwas besonders Köstliches die Einfassung aus Elfenbein. Dann wurde der geheimnisvolle, stumme Gast nach dem Waschhause getragen, und wir Kinder standen an der Tür und beobachteten mit atemloser Spannung, wie er langsam, leise glucksend im Wasser versank und dann regungslos auf dem Grunde der Wanne liegen blieb.

Das Nachtgebet war gesprochen, und wir hatten nach Ordnung der Dinge schon lange zu schlafen; da flüsterte mir mein Schwesterlein aufgeregt zu: „Ich hab' so Angst. Das schwarze

Ding steht vielleicht in der Nacht auf und kommt zu uns herauf und legt sich dann zu mir ins Bett. Und es hat so gräßlich lange Finger wie eine Spinne und ist dann so naß und kalt." — Ich aber tröstete es, denn ich wußte, Mutter hatte den Schlüssel von außen umgedreht und abgezogen, und so konnte es ja nicht zu uns heraufkommen.

Es war ein großer Augenblick, als sich der Vater die Schnur um den Hals zog, das in neuem Glanze erstrahlende Instrument vor den Leib nahm, das Mundstück eine geraume Weile zwischen den Lippen feuchtete und ihm dann die ersten seltsamen Töne entlockte. Wir sahen, wie die Stirnadern schwollen, wie die Augen hervortraten und wie ihm das Blut in Nacken und Schläfen schoß, und es dünkte uns merkwürdig, daß diese weichen Töne solcher Anstrengung bedurften. Wir gewöhnten uns bald an den sonderbaren Hausgenossen. Nicht lange, so liebten wir ihn, denn er machte, daß Vater, der oft verdrießlich und bedrückt aus dem Amt heimkam, sogleich guter Dinge wurde, indem er sich mit ihm beschäftigte.

Da der Vater indessen schon früher mehrere Holzblasinstrumente gespielt hatte, brachte er es auch auf dem Fagott bald zu einer gewissen Kunstfertigkeit. Es wurde in der Folge häufig des Abends musiziert; dazu erschien der Stadtmusikus Hämpel, der den Klavierpart übernahm. Ein andrer wohlvertrauter Gast solcher Abende war Herr Aktuarius Klenke, der als geschätzter Oboenspieler das Trio ergänzte. Dann wurde das Zimmer verdunkelt, nur die Kerzen auf dem Tafelklavier und auf den Notenpulten brannten, und der milde rötliche Lichtschein umstrahlte den Graukopf des Stadtmusikanten und glänzte auf den wohlrasierten, faltigen Wangen des guten alten Herrn Klenke. Wir Kinder aber saßen ein Weilchen mit der Mutter im Hintergrunde. Dann brachte sie uns ganz leise zu Bett und begab sich daran, einen Imbiß für die eifrigen Spieler zuzurüsten. Wir aber lauschten mit verhaltenem Atem in unsern Betten auf die Töne, die verworren zu uns heraufdrangen, und suchten den Vater herauszuhören. Und wirklich kamen hin und wieder die weichen, tiefen Klänge zu uns ins dunkle Zimmer.

An einem dieser Abende saß auch Nachbars Minele bei uns. Sie war ein liebes, sanftes Ding, und die Erinnerung an sie ist mir immer wie ein Morgenglanz aus jener fernen, unschuldvollen Zeit. Minele sah erwartungsvoll den Vorbereitungen der Musiker zu. Nun aber traf es sich, daß mein Vater den Satz mit einem Solo zu beginnen hatte. Er war noch kaum über die ersten Takte hinaus, als sich Mineles Augen mehr und mehr mit Tränen füllten, und sie schließlich anfing bitterlich zu weinen. Meine Mutter zog sie erschrocken an sich, aber Minele weinte so herzbrechend, daß die Mutter das Zimmer mit ihr verlassen mußte. Draußen gestand sie schluchzend, die Töne vom Vater wären ihr so rührend gewesen, sie wolle sie nie, nie mehr hören, weil sie sonst immer weinen müsse. Von dieser seltsamen Wirkung seiner Kunst unterrichtet, versuchte mein Vater nun des öfteren, Minele daran zu gewöhnen, indem er unvermutet in ihrer Gegenwart auf dem Fagott zu spielen begann. Jedesmal jedoch geriet das Kind in jene merkwürdige Erregung, wehrte ab oder hielt sich die Ohren zu, und wenn es ihr nicht gelang zu flüchten, so begann sie leise zu weinen.. Sie blieb stets ein zartes Kind und ist früh ins Grab gesunken, noch ehe ihr die dunkle Melodie des Lebens voll ertönte, die auch stärkeren Naturen bittere Tränen zu entlocken vermag.

Im Laufe der Zeit drang das Gerücht von unsres Vaters Fagottspiel auch in weitere Kreise. Nun hatte der Stadtmusikus Hämpel einst dem Vater als Geburtstagsüberraschung ein Trio komponiert, bei dem das Fagott in ausgiebiger Weise zur Geltung kam, indem es eine Anzahl melodiöser Solopassagen enthielt. Als nun bald darauf der Bürgerverein ein Sommerfest mit musikalischer Abendunterhaltung plante, trat man mit der Bitte an den Vater heran, sich bei dieser Gelegenheit in der Öffentlichkeit hören zu lassen. Der Vater sagte nach hartnäckigem Sträuben endlich zu, zumal ihm der Kapellmeister eröffnete, daß er das genannte Trio instrumentiert habe, so daß nunmehr ein kleines Fagottkonzert daraus geworden sei.

Eine freudige und doch zugleich bange Erwartung erfüllte unsre Herzen, als der Vater an jenem Abend aus dem Publikum heraus auf das Orchesterpodium trat. Er wurde von allen Seiten mit ermunternden Zurufen begrüßt. Schon das allein erfüllte uns mit stolzer Genug-

tuung. Und dann erklang die uns vertraute liebe Weise, von den Stimmen der anderen Instrumente zart umrankt. Das dünkte uns herrlicher, als wir es jemals gehört hatten und war wie aus einer andern Welt. Reicher Beifall lohnte den Vater, und wir sahen ihn freudestrahlend Hände schütteln und Zurufe erwidern und fühlten uns in ihm nicht minder geehrt. Auf dem Heimwege durfte ich das Fagott tragen, und da überkam es mich wie von ungefähr: wir verdankten dies unerhörte Glück ja ganz allein dem Ding, das ich eben trug. Und plötzlich begann ich in überquellender Dankbarkeit das alte liebe Fagott zu streicheln und sagte ihm lauter Liebes und Gutes.

Jahre, Jahrzehnte sind seitdem vergangen. Erst vor kurzem fand ich das alte Fagott wieder. Es stand verstaubt und verfallen in einer spinnwebverhangenen Bodenecke. Da überfielen mich die heimlichen Erinnerungen. Ich trug es sorgsam zum Instrumentenbauer und ließ es instandsetzen. Der lobte den edlen Bau und den vorzüglichen Ton und bot mir eine ansehnliche Summe. Ich aber lehnte ab. Nun steht das Fagott stumm und feierlich in der Ecke bei meinem Schreibtisch. Ich weiß ja, es ist nur ein totes Ding, und doch tönt mir in mancher Stunde sein leises Lied vom — Einst, und dann lauscht ihm meine Seele.

Anton Rubinstein

geb. 16. November 1829.

Von Emil Graf, Bückeburg.

Wir sind zu achten,
Wo wir zu schätzen wissen. (Goethe.)

Dieser Monat bringt Anton Rubinsteins 100 Geburtstag. Am 16. Nov. a. St. (28. Nov. n. St.) 1829 ist der große Künstler in dem Dnjestrdorf Wichwatinez geboren. Er war also russisch-rumänischer Staatsangehöriger und russisch war auch sein Naturell. Aber seine Denkweise, Gesinnung und Wirksamkeit, seine ausübende und seine schaffende Künstlerschaft trug so ausgesprochen europäischen Charakter, daß er in der europäischen Musikgeschichte seinen Ehrenplatz verdient. (Zeitlebens verneinte er die Existenz einer national-russischen Musik). Und vor allem hat der deutsche Musiker Grund, dieses genialen Pianisten und energischen Vorkämpfers für den Künstlerberuf zu gedenken und einige Züge seines Bildes sich zu eigen zu machen. Eigenart und edler Berufsstolz, Mut in Wort und Tat sowie das rechte Herz für die Kunst und ihre Vertreter (namentlich des Nachwuchses) ist daran zu studieren. Wären wir arm an Musikmeistern, so dürften wir Rubinstein, der immer ein „ungeschliffener Edelstein" blieb, für uns Deutsche in Anspruch nehmen auf Grund seines Ausspruches: „Musik, ernste, hohe, gibt es nur in Deutschland. Frankreich besitzt nur eine Filiale auf musikalischem Gebiet, die allerdings floriert und sehr geschätzt wird; doch von einem Vergleich mit Deutschland kann keine Rede sein. Wahres Verständnis für hohe Tonschöpfungen existiert nur in Deutschland."

Anton Rubinstein war kein Herdenmensch und ist mit besonderem Maße zu messen, will man dem Künstler und dem Menschen, dem Organisator und dem Lehrer gerecht werden. „Jeder Zoll er selbst, ein Fixstern unter elenden Sternschnuppen, eine Individualität durch und durch", sagt Hugo Wolf von ihm. Herb und rücksichtslos, vielfach dünkelhaft scheinend, war seine Künstlerschaft edelsten Charakters und ungewollt verletzend nur für den eingebildeten Alltagsmenschen, wohl für einen Yankee, nicht aber für Liszt. Seine impulsive Künstlernatur, der Liebe zur reinen Kunst entsprossen und im ernsten Dienste seiner Göttin gewachsen und erstarkt, muß das Interesse jedes Musikers erregen und im selben Maße zum Begreifen führen, wie sie von Außenstehenden belächelt worden ist. Biographie und Briefe, Zeitungsberichte und Anekdoten

singen und sagen davon; schauen wir für diesmal zu A. Rubinstein, dem Vorkämpfer des Musikerberufes in Rußland, auf.

Was A. Rubinstein für uns tat, muß ihm unvergessen bleiben. Durch die Gründung und energische Ausgestaltung der Petersburger Musikschule verfolgte und erreichte er das Ziel, in Rußland diplomierte freie Künstler mit besonderen bürgerlichen Rechten zu sehen. Ihm gebührt das ungeteilte Verdienst, den Berufsmusikern eine selbständige Stellung geschaffen zu haben. Ein eigenartiger Vorfall bestimmte den allseitig anerkannten Virtuosen, sich für die Anerkennung des Berufes einzusetzen, dem er Stellung und Ruhm verdankte und welchem sein Herz gehörte und seine ganze Tätigkeit gewidmet war. Er selbst berichtet darüber:

„Ich wollte das Abendmahl nehmen und ging zur Beichte in die Kasan-Kathedrale. (In Antons zweitem Lebensjahre war die jüdische Familie Rubinstein zur rechtgläubigen Kirche übergetreten.) Als ich an den Tisch des Diakons trete, der die Namen ins Buch einträgt, fragt er mich: »Ihren Namen, Rang und Beruf?« „Rubinstein, Künstler." »Wie, Sie dienen wohl am Theater?« „Nein, ich diene nicht." »Dann unterrichten Sie wohl an einem Institut?« „Nein, ich bin Musiker, Künstler." »Nun verstehe ich, Sie dienen also?« „Ich sage Ihnen ja, ich diene nicht." »Aber wer sind Sie denn nur? Wie soll ich Sie ins Buch eintragen?« So ging es einige Minuten lang, bis der verwirrte Diakon auf den Gedanken kam, mich nach dem Stande meines Vaters zu fragen. „Kaufmann zweiter Gilde war er", sage ich. »Nun wissen wir ja, wer Sie sind,« ruft der Diakon erfreut aus. »Sie sind also der Sohn eines Kaufmanns zweiter Gilde, und so schreiben wir denn auch ins Buch.« „Es war ganz klar," erzählte er weiter, „Musiker von Beruf, Tonkünstler als eine allgemein anerkannte Berufsklasse, welche die bürgerliche Stellung eines Menschen bestimmt, waren in Rußland noch unbekannt. Wohl gab es Architekten, Maler, Bühnenkünstler usw., aber keine Musiker von Fach. Glinka war Gutsbesitzer, Serow Bankbeamter, andere waren an Lehranstalten angestellt."

Sonderbar berührt die Prüfung, der sich 1863 der Direktor der Musikschule A. Rubinstein unterzog, um das Diplom eines freien Künstlers zu erhalten. Die Jury setzte sich aus „Koryphäen" jener Zeit zusammen. Sie examinierten ihn nach allen Regeln der Kunst, er mußte sogar eine „Probe" seines pianistischen Könnens geben. Er bestand aber und erhielt das Diplom, wie auch sein Lehrer, der hervorragende Musikpädagoge Villoing, für welchen der berühmte Schüler A. Rubinstein das Klavierpensum übernahm.

Ohne Rubinsteins rastlose Energie und zielbewußte Tatkraft hätte kaum irgend jemand all den Gegenströmungen standgehalten, welche der ersten Petersburger Musikschule hemmend in den Weg traten. Die zahlreichen Nachfolger dieses ersten Direktors beweisen es. Rubinstein war eben eine der markantesten Erscheinungen der 60er Jahre vorigen Jahrhunderts, überzeugt von der Unfehlbarkeit seines Könnens. Leider behauptete er auch, Rußland besäße keine nationale Oper (Glinka!) und keine russischen Komponisten (Balakireff, Cui, Korsakow, Mussorgsky) und führte wohl die russische Sprache, nicht aber die russische Musik in sein Institut ein. Seine „russische Musikschule mit den deutschen Tendenzen" hatte darum die scharfe Opposition der sog. „neurussischen Schule" gegen sich, welche unter dem Protektorate des Großfürsten und Thronfolgers Alexander die Gratis-Musikschule ins Leben rief. So gab es Leben und Bewegung durch Gegensätzliches, aus Streit und Leid quoll Freud.

Franz Liszt bezeichnete in seiner Neidlosigkeit seinen Günstling A. Rubinstein als den Erben seines Spieles, und die Musikgeschichte hat dem Unbändigen als dem „König der Pianisten" ein Denkmal gesetzt. Als Komponist war er Vielschreiber, weil es bei menschlichen Werken keine absolute Vollkommenheit, wohl aber Schönes und Schätzenswertes bei unvollkommenen Werken geben könne. Kräftige Wahrheiten enthalten seine Musikkritiken. Blühende Gedanken füllen seinen „Gedankenkorb". Seine musikgeschichtlichen „Vorlesungen" sind eine Zierde der Pianisten-Bibliothek. Allein was er getan hat zur Bildung und Hebung des musikalischen Geschmakkes, sichert ihm ewiges Gedenken.

8. Reichsschulmusikwoche in Hannover.

Von Anton Walter, München.

Die 8. Reichsschulmusikwoche, veranstaltet vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin, der Stadt Hannover und der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen, fand vom 30. September bis 5. Oktober ds. Js. in Hannover statt. Das Programm derselben stellte die Fragen, welche die Pflege des Chorgesanges in Schule und Verein gemeinsam berühren, in den Mittelpunkt der Erörterungen und praktischen Vorführungen. Die Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen (Deutscher Sängerbund, Deutscher Arbeitersängerbund, Reichsverband gemischter Chöre Deutschlands) hatten im Hinblick auf dieses Programm die Einladung angenommen, sich bei dieser Reichsschulmusikwoche offiziell als Mitveranstalter zu beteiligen. So ergab sich ein reichhaltiges, vielgestaltiges Programm, das dazu angetan war, eine große Schar von Musikpädagogen und Chorleitern nach Hannover zu locken.

Die Eröffnungsfeier fand im Kuppelsaal der Stadthalle, einem herrlichen Raum, um welchen man die Stadt Hannover beneiden kann, statt. Nach Vortrag des Hohen Liedes für Orgel von Bossi durch Prof. Hermann Dettmer sang der Hannoversche Lehrergesangverein unter Mitwirkung seines Frauenchores den Psalm 147 für Doppelchor a cappella von Albert Becker. Darnach nahm Min.-Rat Kestenberg das Wort, um die nahezu 1000 Tagungsteilnehmer im Auftrage des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht und im Namen der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen zu begrüßen. Staatsfekretär Dr. Lammers führte u. a. aus, daß von dem musikalischen Leben der Volksschule das Wohl und Wehe der Musik abhänge. Werden hier die Kräfte geweckt und gefördert, so könne die höhere Schule auf einem sicheren Fundament weiterbauen und ihrerseits tüchtige Kräfte weitergeben. Es sei daher sehr zu begrüßen, daß in dieser Hannoverschen Woche die musikalischen Fragen der Volksschule und der Aufbauschule so stark in den Vordergrund gerückt seien. Leider sei es nicht möglich, an den Aufbauschulen und den meisten höheren Lehranstalten in Preußen einen Musiklehrer voll zu beschäftigen, und es müsse verlangt werden, daß der Musiklehrer noch ein wissenschaftliches Fach studiere und lehre (in Bayern ist es erfreulicherweise an allen höheren Lehranstalten möglich, den Musiklehrer nur mit Musikunterricht voll zu beschäftigen. Der Verf.); es sei darüber viel geklagt worden, es müsse jedoch betont werden, daß in jedem Lehrer in erster Linie der Menschenbildner gesehen werden müsse und daß gerade von der Vereinigung des Künstlerischen, Wissenschaftlichen und Pädagogischen für die Zukunft der Schule Heil erhofft werden dürfe. Nach der Begrüßungsansprache von Oberbürgermeister Dr. Menge und Vortrag des Männerchores „Geistesfluten" von Heinrichs durch den Lehrergesangverein eröffnete den Reigen der Vorträge Prof. Freyer, Leipzig, mit dem Thema „Die geistige Bedeutung der Musikerziehung in Schule und Volk". Die Musik, ein ethosbildendes Unterrichtsfach ersten Ranges, ist mehr wie alle anderen Künste geeignet, tief in das Leben der Menschen einzugreifen und gemeinschaftsbildend zu wirken. Die Musik ist infolgedessen dazu fähig, unser Kulturleben, das in spezialisierte Teilleistungen zu zersplittern droht, von der Mitte aus zu regenerieren. Die große Bedeutung und hohe Verantwortung des Musikunterrichtes, welche sich hieraus ergibt, muß von allen Beteiligten klar erkannt und voll gewürdigt werden. Widersinnig erscheint es, wenn manche Lehrpläne heute noch versuchen, den Musikunterricht in die Reihe der technischen Fächer einzureihen. Es ist dies nicht nur eine völlige Verkennung des Wertes der Musik als Unterrichtsfach, sondern auch eine Mißachtung der Bedeutung der Musik auf dem Gebiete der Allgemeinbildung. Prof. Schering zeigt in seinen Ausführungen über den „Chorgesang im musikalischen Stilwandel der Zeiten" vier Entwicklungsstufen des chorischen Singens, welche zugleich Stilkategorien bedeuten, auf: den unisonen (oder in Parallelen verlaufenden Massengesang (homophon-kollektivistisch), das heterophone Singen (individualistisch), wie es im Motetus des dreizehnten Jahrhunderts, auch wohl im Kanon hervortritt, das polyphone Singen, den a cappella

Stil (Gleichordnung aller Stimmen, Unterordnung des Singenden unter das Formgesetz des Tonkörpers), und schließlich die chorisch-expressive Darstellung, welche ihren Höhepunkt im romantischen Zeitalter erreichte. Ein Rückblick auf den Wandel der ästhetischen Schätzung der stimmlichen Klangfarbe, der Auffassung des Dynamischen, der chorischen Besetzung, der Verwendung der raumakustischen Wirkung usw. zeigt, daß nicht nur die Chorkompositionen als solche einem ständigen Stilwandel unterliegen, sondern auch Auffassung, Aesthetik Technik und Lehre des Chorsingens. Als dritter Redner berichtet Prof. Dr. Werner, Hannover, aus der Entwicklungsgeschichte der Hannoverschen Musikpflege, die von den politischen Schicksalen der Stadt in eigentümlicher Art bestimmt war.

Am Nachmittag sprach Schulrat Behrens mit großer Offenheit und ohne jede Beschönigung über die neuen Richtlinien für den Musikunterricht an Volksschulen auf dem Lande. Er bezeichnet dieselben für die ungeteilte und zweigeteilte Schule als nur zum Teil durchführbar und mahnt, über dem Erleben von Musik, das jetzt so sehr in den Vordergrund gerückt wird, nicht das Arbeiten, die Technik als Grundlage für jede solide Weiterentwicklung zu vergessen. Zum Schluß fordert er Lehrgänge für Schulamtsbewerber und für die im Amt befindlichen Lehrer. Magistratsschulrat Könnecke's Darlegungen über den Musikunterricht in den Volksschulen der Stadt Hannover zeigen die große Opferwilligkeit, mit welcher der Stadtmagistrat den Musikunterricht an den Volksschulen zu fördern sucht. Anschließend gab die Städtische Singschule Proben ihres Könnens. Die Singschule besteht erst kurze Zeit und ist in ihrer Entwicklung durch die derzeit sehr ungünstigen Schulverhältnisse Hannovers (sehr geringe Zahl von Oberklassen) noch gehemmt. Um so erfreulicher ist die Begeisterung und Zuversicht, mit welcher Leitung und Lehrer sich der mühevollen Arbeit des Aufbaues unterziehen, und es ist sicher zu erwarten, daß bei solcher Arbeitsfreude sich in Bälde beachtenswerte Leistungen einstellen werden. Die nachfolgende Vorbereitung von Volksschulen auf den Besuch der Oper „Freischütz" wie auch die Vorbereitung auf eine Mozartstunde im Rundfunk blieben noch zu sehr am Äußeren hängen und litten unter dem Einsatz von Kräften, welche zum Teil noch zu sehr mit dem Technischen zu kämpfen hatten. In diesem Falle hätte wohl eine sehr gute Schallplatte bessere Dienste geleistet. Immerhin bleibt erfreulich, daß der Versuch überhaupt gemacht wird und daß die Stadtverwaltung keine Mittel scheut, um diesen Versuch zu ermöglichen. Durch längere Praxis wird sich sicherlich Unzulängliches abstreifen und die Art der Darbietung vertiefen lassen.

Am Dienstag betrat Prof. Fritz Jöde das Rednerpodium. Er suchte nachzuweisen, daß die neue Schulmusik, welche in unmittelbarer Verbindung mit der Schulreform im allgemeinen begann, seitdem den Zusammenhang mit der Schule mehr und mehr verloren habe. Im Kindergarten sei noch die vollkommene Einheit von Musik und Leben festzustellen, die Volksschule verliere bereits den ursprünglichen Sinn des Singens und in der höheren Schule erscheine die Musik trotz ihrer Verankerung als gleichberechtigtes Kulturfach abermals einen Schritt weiter zurückgedrängt und ihrer Aufgabe der Verinnerlichung durch den Ausdruck oder gar der Zusammenfassung und Belebung zum Zweck der Gestaltung der gegenwärtigen Stunde enthoben. Im allgemeinen zeige dann die Hochschule den inneren Niedergang zu Ende geführt, indem hier die Musik im Studentenliede zunächst auf ihrem Anfangsstadium angekommen erscheine, leider mit dem Unterschied, daß dort an Stelle der ersten Naivität nicht jene zweite, sondern ein offener Protest gegen die völlige Pädagogisierung des Lebens getreten sei. Man könnte geneigt sein, wirklich an einen Untergang der Musik zu glauben, wenn nicht Fälle zu verzeichnen wären, wo die Musik ihren ursprünglichen Sinn beibehalten hat und Lebensgestalterin geblieben ist, wo sie ethisch und nicht aesthetisch, zentral und nicht illustrativ gewertet werde. Der Vortrag wurde von einem Teil der Zuhörer begeistert aufgenommen, in der am nächsten Tage angesetzten Diskussion riefen die idealistischen Ausführungen Jöde's aber begründete Gegenmeinungen hervor. Prof. Dr. Hans Joachim Moser beruhigte die Gemüter durch folgende Zielsetzung: „Aus dem primitivsten Musikerleben in der Vorstufe (im Kindergarten) soll das

Beſtreben erwachſen, durch ernſtes Arbeiten zu einem ſpäteren geſteigerten, vervollkommneten Leben zu gelangen." Mit dieſer Formulierung kann ſich wohl jeder moderne Muſikpädagoge einverſtanden erklären. Es wird nach unſerer Anſicht als einſtmals wohl berechtigte ſcharfe Reaktion gegen den geiſtloſen Drill und das rein Techniſche heute etwas viel mit dem Begriff „Erleben" experimentiert. Wir brauchen, um zum reichen Erleben zu gelangen, ohne Zweifel die ſolide Grundlage des Könnens und auch dieſe zu vermitteln, iſt heute wie ehedem eine wichtige Aufgabe der Volksſchule, der Mittelſchule und der höheren Lehranſtalt. Je mehr wir Utopien nachjagen, deſto mehr entfernen wir uns vom richtigen Weg und damit vom Ziel. Miniſteralrat Dr. Margarete Heinemanns Ausführungen über die Aufgaben der künſtleriſchen Fächer in der Mädchenſchule gehören zu dem Erfreulichſten, was man während der ganzen Tagung zu hören bekam. Es wäre ſehr zu wünſchen, daß alle, welche über die Muſikpflege an den Mädchenſchulen zu beſtimmen haben, ſich dieſe hohe Einſchätzung, welche der Muſikunterricht bei der Referentin gefunden hat, zu eigen machen würden. Klar und kurz, hie und da durch praktiſche Beiſpiele demonſtriert, legte Prof. Ludwig Heß die Aufgaben der Stimmbildung in Schule und Chorverein klar unter Richtigſtellung einer Reihe von Irrtümern in der Regiſterfrage, in Reſonanz und Deckung. Für uns Bayern waren die Ausführungen deswegen beſonders erfreulich, weil ſie ſich mit dem, was in der bayeriſchen Chorgeſangſchule über Stimmbildung enthalten iſt, vollkommen decken.

Am Dienstag Nachmittag war den Teilnehmern Gelegenheit gegeben, an praktiſchen Lehrbeiſpielen zu ſehen, in welcher Weiſe in den Volksſchulen Hannovers der Muſikunterricht erteilt wird (inſoweit es überhaupt möglich iſt, vor einer großen Zuhörerzahl in einer halben Stunde Einblick in die Technik und den Geiſt eines Faches zu geben, welches mehr wie jedes andere von Umgebung und Stimmung abhängig iſt). Ein erheblicher Teil der Beſucher der Aula in der Mittelſchule I (Friedrichſtraße) hat es durch ein mehr als ſonderbares Verhalten verſtanden, dem Lehrer und den Kindern jede Stimmung gründlich zu rauben. Wenn man hören muß, wie jede etwas ungeſchickte Schülerantwort von Seiten der Zuhörer mit lautem Gelächter bedacht wird, oder wenn der das Lehrbeiſpiel gebende Lehrer die Zuhörer erſuchen muß, den Kindern nichts vorzuſingen, ſo zweifelt man daran, ob man ſich in einem Kreis von ſelbſt im Beruf ſtehenden Lehrern befindet. Der Lehrer gab ſich trotz dieſer widrigen Umſtände alle Mühe, das Lehrziel zu erreichen, und verdient ſchon deswegen volle Anerkennung. Angenehm fiel auf, daß die Kinder in keiner Weiſe vorgedrillt waren und fortwährend zu ſelbſtändigen Arbeiten angehalten wurden. Wie mir zuverläſſig berichtet wurde, war der Erfolg der an den anderen Schulen gegebenen Lehrbeiſpiele ſehr gut.

Der Mittwoch brachte Vorträge über die engeren Aufgaben, welche Schulmuſik und Chorgeſang verbinden. Dr. Alfred Guttmann-Berlin ſprach über die Entwicklung der jugendlichen Stimme und die Anforderungen des Chorgeſanges und führte aus, daß den drei Anſchnitten in der Entwicklung der jugendlichen Stimme der Schulgeſangunterricht und die dafür verwendete Chorgeſangsliteratur nicht gerecht werde. Sowohl dem kindlichen Stimmumfang wie den werdenden Stimmen der Jünglinge müſſe durch Berückſichtigung des pſychophyſiſchen Geſchehens mehr Rechnung getragen werden. Dies geſchehe durch Stimmſchulung im jugendlichen Alter, durch ſyſtematiſche Stimmpflege im Geſangunterricht und durch Berückſichtigung von Stimmumfang und Stimmſtärke. Der Redner wendet ſich mit Recht gegen Maſſenkonzerte von Kindern in großen Hallen, gegen Effekthaſcherei und Konzertdrill, welche in den meiſten Fällen durch Rekordſucht die kindliche Stimme ſchädigen. Eine Erneuerung der Männerchorliteratur nach neuen (hiſtoriſchen) Geſichtspunkten hält er für notwendig. Die Aufgabe des Schulmuſikunterrichtes im Dienſt der Chorgeſangspflege beleuchtet ſehr eingehend und klar Studienrat Adolf Engel-Hannover. Die grundlegende Vorbereitung zur erfolgreichen Chorgeſangspflege beſteht darin, im Schulmuſikunterricht die Überzeugung von dem Wert und der Macht der Muſik und damit den Trieb zur Aktivität und zur ſelbſtändigen und lebendigen Muſikbetätigung zu wecken. Der Geiſt der wahren Muſikerziehung muß alle Schulgattungen durch-

dringen, wenn dies erreicht werden soll. Nur der Musikunterricht als Pflichtfach in allen Schulgattungen und auf allen Unterrichtsstufen mit normaler Unterrichtszeit nach Maß der ethischen Fächer kann die mannigfachen Aufgaben zur erfolgreichen Vorbereitung für die Chorgesangspflege in Schule und Verein erfüllen. Karl Lütge-Berlin berichtet über das neu erschienene staatliche Volksliederbuch für die Jugend. Das Werk enthält 763 Chöre und Sololieder, darunter 416 neue Bearbeitungen und 347 Originalkompositionen einschließlich der Volksliedersätze des 16. Jahrhunderts. Volkslieder sind rund 550 Nummern, die fast zu gleichen Teilen dem älteren und dem neueren Volksliede angehören.

Der Nachmittag des Mittwoch war wieder der praktischen Schularbeit gewidmet. Gleichzeitig an verschiedenen höheren Lehranstalten kamen Lehrbeispiele der verschiedensten Art zur Durchführung. Ich hatte Gelegenheit, eine Lektion mit Schülerinnen der O 2 der realgymnasialen Studienanstalt „Einführung in die neue Musik" zu hören. In einem musiktheoretischen Unterricht, welcher mit Bach-Händel begonnen und durch alle Stilperioden hindurch bis zur neuen Musik heraufgeführt hat, wird man dieses heikle Thema nicht umgehen können. Es war deshalb sehr zu begrüßen, daß Obermusiklehrer Meinhard sich daran wagte, dieses Thema vor einer großen Zuhörerzahl zu behandeln. Er führte seine Aufgabe mit großem methodischen Geschick durch. Ein Gesamtbild von dem Aufbau der Stunde, wie ihn der Lehrer sich gedacht hatte, konnte man nicht gewinnen, da ein Zuhörer glaubte mitten in der Lektion seine Weisheit zum besten geben zu müssen. Die Art, einen Lehrer mitten in der Unterrichtsstunde durch Zuruf zu unterbrechen und ihm die Kritik einer Schülerantwort, noch dazu voraussichtlich im gegenteiligen Sinne, vorweg zu nehmen, kann man nur als barbarisch bezeichnen. Der Schulchor sang hierauf ganz ausgezeichnet einen Chor von Lendvai. Schade, daß bei den folgenden gemischten Chören von Armin Knab die zugezogenen Männerstimmen eines hannoverschen Männerchores sowohl in Stimmbildung wie auch in der Intonation den Schülerinnen nicht ebenbürtig waren. Bei dem vorzüglichen Können der Schülerinnen hätte man leicht das ganze Programm mit drei- und vierstimmigen Frauenchören bestreiten können. Wie man allgemein hörte, waren auch die chorischen Darbietungen der anderen Schulen vorzüglich.

Am Donnerstag besuchten die Tagungsteilnehmer die nahegelegene Stadt Hildesheim, deren architektonische Schönheit infolge der ungünstigen Witterung leider nicht ganz zur Geltung kommen konnte. In der Stadthalle sprach Oberstudiendirektor Dr. Scherwatzky über „Die Stellung der Musik im Deutschunterricht". Von der Tatsache, daß sich die letzte Daseinsberechtigung einer Schule in der lebendigen Verflochtenheit mit der Kultur gründet und ein Wesenszweig deutscher Kultur ihre religiöse Innerlichkeit, welche in der Musik ihren tiefsten Ausdruck gefunden hat, ist, leitet er ab, daß die Musik in das Zentrum eines Deutschunterrichtes, dessen Ziel die Erschließung der deutschen Kultur ist, gehört; daneben darf die geistesgeschichtliche Bedeutung der Musik nicht übersehen werden. Nach vier Richtungen hin ist die Musik in der Deutschkunde von zentraler Bedeutung. Erstens in der Poetik, zweitens da, wo die Musik organischer Bestandteil eines Kunstwerkes ist, drittens in der Wortkunde, viertens in den Querverbindungen und Entwicklungszusammenhängen (besonders deutlich im Barock und in der Romantik). Diese Stellung der Musik im Deutschunterricht setzt voraus: Erhöhung der Stundenzahl des Deutsch- oder des Musikunterrichtes, Veränderung des Studienganges der Germanisten und Überwindung der literarisch-historischen Einstellung. In dem folgenden, durch Lichtbilder unterstützten Vortrag führte Stadtoberbaurat Köhler in die kunstgeschichtliche Bedeutung der Stadt ein. Nach Führungen durch die Stadt und einer ausgezeichneten Darbietung des Hildesheimer Madrigalchores in der Michaelskirche sprach am Nachmittag Pater Dominikus Johner, O. S. B., Beuron, über Wort und Ton im Gregorianischen Choral. Seine hochinteressanten Ausführungen wurden durch die sich anschließenden Gesänge des bischöflichen Domgymnasiums trefflich illustriert.

Das Programm des Freitag brachte Vorträge, welche sich mit dem Musikunterricht an Aufbauschulen und pädagogischen Akademien, also jenen Schulen, welche der neugestalteten Lehrer-

bildung dienen, befaßten. Mit großem Interesse wurden die Ausführungen des Ministerialrates von den Driesch, Berlin, über die Musik im Lehrplan der pädagogischen Akademie entgegengenommen. Die pädagogische Akademie ist für 150 Schüler und 24 Dozenten berechnet. Unter letzteren befinden sich 2 Musiker. Die Aufnahme der Studierenden in die pädagogische Akademie ist von einer Prüfung in der Musik abhängig, die sich auf musikalische Veranlagung, allgemeine Musiklehre und instrumentale Ziele erstreckt. Die Erfolge des Musikunterrichtes in dieser Schulgattung überschreiten das Mittelmaß noch nicht, es ist aber mit Sicherheit in Bälde Besserung zu erhoffen, da das Interesse und der gute Wille der Studierenden in ausreichendem Maße vorhanden ist. Man ist ernstlich bemüht, der Musik im Lehrplan eine hervorragende Rolle einzuräumen, die Musikstunden nehmen den fünften Teil aller Stunden ein. Studienrat Dr. Münnich berichtet über den Musikunterricht der Aufbauschulen (einer neuen Schulgattung, welche auf der Volksschule aufgebaut ist, in sechs Jahren Hochschulreife vermitteln und speziell zur Vorbereitung auf die pädagogische Akademie dienen sollen). Auf Grund besonderer Verhältnisse ergeben sich für die Aufbau-schulen erhebliche Abweichungen im Musikunterricht gegenüber den anderen Schulgattungen, und zwar in der Musikerziehung im engeren Sinne (Gehörbildung), in der gesamten Stoffverteilung, in der Betonung der Instrumentalmusik, in der Zusammensetzung der Chores (infolge der Koedukation Möglichkeit zur Bildung eines gemischten Chores). Der Vortrag des Studiendirektors Prof. Dr. Rudolf Graefenhain-Hannover: „Sind die dem Musikunterricht in den neuen Richtlinien gesteckten Ziele zu erreichen?" wurde zurückgezogen. Dies wurde allgemein bedauert, da großes Interesse für diese Ausführungen vorhanden gewesen wäre. Prof. Ben Esser-Bonn referierte über Musik und Musikpflege in den pädagogischen Akademien. Nach Darlegungen über Stoff des Musikunterrichtes, Stundenzahl und Musikunterrichtsfächer betont der Redner, daß der Erfolg der musikalischen Arbeit der pädagogischen Akademien sehr wesentlich auch davon abhänge, inwieweit die höheren Lehranstalten ihre musikalische Bildungsarbeit durchführen können. Es sei dringend erwünscht, daß jene Schüler, welche die pädagogische Akademie zu besuchen beabsichtigen, Sonderunterricht in allgemeiner Musik- und elementarer Harmonielehre, im Musikdiktat und Gesang erhalten. Es folgte nun eine Kollegstunde, erteilt von Professor Paul Dehne an Studierende der Pädagogischen Akademie Hannover über die Einführung in das Notensingen. Der Redner kam bei dieser Gelegenheit auch auf das Eitz'sche Tonwort zu sprechen und zeigte mit erschreckender Deutlichkeit, daß er den Geist dieser Solmisation noch nicht erfaßt hat. Wenn er einmal in diesen Geist eingedrungen ist, wird er — um nur eines herauszugreifen — ganz gewiß nicht mehr das Treffenlernen der übermäßigen Quart g—cis als Beispiel gegen das Tonwort zugunsten der Verwendung der Notenschrift allein (ohne Solmisation) verwenden. Dieses Beispiel beweist ja gerade den hohen Wert der Eitz'schen Solmisation, weil das Tonwort die innere Beziehung von Cis als Leitton zu D klar veranschaulicht, während das Notenbild allein hier zu der Meinung führen könnte, daß Cis eine innere Beziehung zu C habe. Auf zahlreiche andere Ungenauigkeiten und Oberflächlichkeiten hier einzugehen, verbietet der Raum. Es ist z. B. nicht angängig, Quellen zu benützen, die längst überholt und berichtigt sind. Eine kaum mißzuverstehende Äußerung Dr. Mosers mußte zu einer falschen Deutung herhalten, so daß Dr. Moser sich genötigt sah, den Redner in verschiedenen Punkten richtigzustellen. Ministerialrat Kestenberg erklärte, daß er die Ausführungen von Professor Dehn bedauere. Man könne es übrigens nicht als Aufgabe der Akademie betrachten, die jungen Leute vor fertige Meinungen zu stellen, der Dozent müsse objektiv sein und die Studierenden zum Forschen und Ringen führen, damit sie selbst das Richtige finden und sich ihre eigene Meinung bilden können.

Am Samstag Vormittag sprach zunächst Akademiedirektor Dr. Hans Joachim Moser über das Thema „Individuum und Gemeinschaft im Musikleben der Gegenwart". Individuum und Gemeinschaft sind heute polare Begriffsgegensätze, um die sich wichtigste Entscheidungen der Schulmusik und des Konzertlebens drehen. Ohne daß der individualistische Führer- und Auslesegedanke je vernachläßig werden darf, spielt heute die soziale Idee der Erziehung durch und zur Gemeinschaft eine wichtige Rolle, die nicht auf Willkür, sondern tiefgehenden Volks-

erlebnissen der jüngsten Vergangenheit beruht. So muß die Frage nach echter Gemeinschaftsmusik aufgeworfen werden. Der Redner unterzieht die bisher beliebte Gleichsetzung von Polyphonie und Gemeinschaftsgeist einer scharfen Kritik und zeigt, daß es auch eine ganz individualistische Kontrapunktik, ebenso eine echt kollektivistische Akkordik und Homophonie geben kann. Entscheidend ist nicht die technische Setzweise, sondern der Wille und die geistige Struktur des einzelnen Tonmeisters, ja in vielen Grenzfällen die Auffassungsweise, mit der die Ausübenden und Hörer an das Kunstwerk herantreten. Das ist auch ein Glück, denn so löblich und unterstützungswert der Gemeinschaftsgedanke in Kunstbeziehung und künstlerischem Leben immer sein werde, so bleibt gleichermaßen vor der kritiklosen Verehrung des Herdenmäßigen und geistlos Massenhaften zu warnen.

Hierauf sprach Oberregierungsrat Wicke-Weimar über Gemeinschaftsmusik. Er betont, daß keineswegs schon im Kindergarten von wirklicher Gemeinschaftsmusik gesprochen werden könne, selbst in der Grundschulzeit noch nicht. Weder könne die Musik des Kindergartens das Ideal des Gemeinschaftsmusizierens darstellen, noch entscheide sich das Geschick der Musik in der Grundschule. Erst die seelischen Veränderungen der Pubertätszeit schaffen die Möglichkeit eines wirklichen Gemeinschaftslebens und damit auch einer Gemeinschaftsmusik.

Den letzten der zahlreichen Vorträge hielt der Vorsitzende der Reichsschulmusikwoche, Ministerialrat Kestenberg, über „Probleme der Musikorganisation". Organisation sei nötig, die Kluft überwinden zu helfen, die zwischen den wenigen, die an der Musikpflege innerlich teilhaben, und den vielen bestehe, die ihr fern seien. Schon vor Jahrzehnten habe Hermann Kretzschmar die Schule als die zur Überbrückung dieser Kluft in erster Linie berufene Stätte bezeichnet. Das Anwachsen der Quantität des Musizierens allein helfe nichts, wenn nicht die Schule zur aktiven Anteilnahme am Leben der Musik führe. In seinem Schlußwort hob Ministerialrat Kestenberg hervor, daß trotz verschiedener Meinungen in manchen Dingen sich doch im wesentlichen eine erfreuliche Einheit des Willens gezeigt habe. Er dankte der Stadtverwaltung Hannover und dem Arbeitsausschuß für die vorzügliche Organisation der Woche und hob noch einmal die ausgezeichneten Leistungen der Hannoverschen Schulen hervor.

Es bleibt nun nur noch die angenehme Aufgabe, rühmend hervorzuheben, daß die Stadt Hannover alles getan hat, um ihren Gästen den Aufenthalt so angenehm als möglich zu machen. Wie vieles wurde da geboten, um nach des Tages Last und Müh' den Tagungsteilnehmern schöne Abende zu bereiten. Am Montag fand im Städtischen Opernhause ein Brahms-Abend statt, in welchem unter Professor Rudolf Krasselts Leitung das Klavierkonzert in d-moll mit Walter Gieseking als Solisten und das Deutsche Requiem (Lehrergesangverein) herrlich zum Vortrag kamen. Der Dienstag und Mittwoch brachte große Chorkonzerte im Kuppelsaal der Stadthalle, den Freitag beschloß eine Festaufführung von Walter Braunfels' „Don Gil von den grünen Hosen". Am Dienstag fand ein Empfang der Teilnehmer durch die Stadt Hannover statt.

Eine Fülle von Anregungen hat auch die diesjährige Tagung den Teilnehmern vermittelt. Den anwesenden Chorleitern war Gelegenheit gegeben, einen Blick in die Probleme der Schulmusik zu tun, den Schulmusikern wurde wieder deutlich vor Augen gestellt, welche Hoffnungen auf ihre Arbeit gesetzt werden. Möge die Anwendung des Gehörten in Schule und Verein nicht ausbleiben!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege.

Die Berliner Saison-Eröffnung vollzog sich auf dem Gebiet der Oper. Unsere drei Bühnen entfalteten mit Beginn des Septembers eine rege Tätigkeit, allen voran die „Städtische Oper", die im Verlauf des Monats gleich mit zwei Neuheiten aufwarten konnte.

Mark Lothars „Tyll" wird in weitesten Kreisen als eines der erfolgreichsten Bühnenwerke der Gegenwart angesehen. Ich kann diese Anschauung nicht in vollem Maße teilen, und

wenn die Eulenſpiegel-Oper wirklich als ein Werk von allgemeinem künſtleriſchen Werte gilt, ſo beweiſt dies höchſtens die Beſcheidenheit unſerer Anſprüche, die unter der Sklaverei der atonalen Zuchtrute allzu ſtark herabgemindert ſind, um nicht bei jeder kleinſten Probe eines zukunftsreichen Könnens erleichtert und befreit in Lob- und Segenshymnen auszuarten. Das von Hugo F. Koenigsgarten geſchaffene Textbuch ſteht vom dramaturgiſchen Standpunkt aus auf ſehr ſchwachen Füßen. Man merkt die Mühe, eine fortlaufende Handlung zu konſtruieren, mit deren Hilfe die einzelnen Epiſoden aus Eulenſpiegels Lebenslauf einigermaßen annehmbar zuſammengeflickt werden. In ſeinem Beſtreben, die äußerliche Buntheit der Lebensvorgänge in einzelnen wirkſamen Bildern zuſammenzufaſſen, verſäumt der Librettiſt die Zeichnung der Charaktere, die logiſche Begründung der Handlung. Matt insbeſondere ſind die Abſchlüſſe der Szenen, deren mühſam angehäufter dramatiſcher Konfliktſtoff ſchließlich eine überaus harmloſe, naive Löſung findet. Beſäße der Komponiſt die erforderliche leichte Hand, um mit kecken Strichen die Leichtlebigkeit Tylls nachzuzeichnen, den Schwerpunkt auf heitere Anmut anſtatt auf burleske Schwerfälligkeit zu legen, ſo hätte ſich der Geſamteindruck entſchieden zugunſten des Werkes verbeſſert. Aber Lothar wendet unbekümmert das Rüſtzeug der großen Oper an, läßt ſchwere Geſchütze im Blech auffahren, läßt zu ſelten in vorteilhaft eingelegten Liedpartien diejenige Volkstümlichkeit ſprechen, die als Stilmoment bei einem derart volkstümlichen Stoff einzig und allein am Platze geweſen wäre. Trockene Stellen der Erfindung, Ungeſchicklichkeiten in der Verwertung des muſikdramatiſchen Formenmaterials und einige Anlehnungen ſetzen den Geſamtwert herab. Berückſichtigt man indeſſen die große Jugend des Komponiſten, deſſen „Tyll" ein dramatiſches Erſtlingswerk darſtellt, ſo erfreut man ſich an der geſunden Muſizierfreudigkeit des Tonſetzers, die einen Reichtum beachtenswerten Talentes erkennen läßt. Geſchickt im handwerklichen Können, unbekümmert vom Geſchmack der Mode, ſichtlich beſtrebt, eigene Wege zu ſuchen, bietet Mark Lothar eine Arbeit dar, die jedenfalls ſtarke Hoffnungen auf die Zukunft ſeiner Bühnenlaufbahn erweckt. Die Darſtellung an der Städtiſchen Oper war nicht in allen Partien befriedigend, einige unangebrachte Übertreibungen wirkten etwas plump. Robert F. Denzler am Pult war erfolgreich bemüht, den muſikaliſchen Höhepunkten zu voller Wirkung zu verhelfen.

Auf den „Tyll" folgte als nächſte Neuheit „Samſon und Dalila" von Saint-Saëns. Eine ziemliche Überraſchung! Welche Gründe mögen zur Wiederaufführung dieſes faſt vergeſſenen Ausklanges der „Großen Oper" veranlaßt haben, in deſſen Mittelpunkt ein bekannter Opernſchlager eine gewiſſe fragwürdige Volkstümlichkeit beanſprucht? Geſchah es der Sigrid Onegin zuliebe, die mit noch ungebrochener künſtleriſcher Meiſterſchaft es ſogar verſtand, die Sentimentalität des „Mein Herz erſchließet ſich" wohltuend zu mildern? Über dieſes heute recht blaß wirkende, blutleere Werk wäre weiter kein Wert zu verlieren. Nur die erſtaunliche Prachtentfaltung der Tempelſzene mit ihrem Licht-Ballett verdient weitgehende Anerkennung. Der Tempeleinſturz fehlte. Statt deſſen ging das Licht aus. Ein höchſt einfaches Mittel, deſſen Nachahmung angehenden Bühnentechnikern ohne erheblichen künſtleriſchen Ehrgeiz dringend empfohlen ſei!

Fragt man eine der zuſtändigen Perſönlichkeiten im Intendanzbüro der Staatstheater, weshalb Wagners „Tannhäuſer" in der Staatsoper Unter den Linden neueinſtudiert wurde, nachdem erſt in der vorigen Saiſon eine erfolgreiche Wiederbelebung in der Städtiſchen Oper ſtattfand, ſo erhält man zur Antwort: „Ja, ein Inſtitut vom Range der Linden-Oper kann ohne den »Tannhäuſer« einfach nicht auskommen. Der »Tannhäuſer« iſt das beſte Kaſſenſtück von allen Wagner-Opern. Das Publikum verlangt den »Tannhäuſer« eben." Dieſe befriedigende Auskunft widerlegt am beſten jenes Tendenzmärchen vom ſogenannten Rückgang der Wagner-Opern und beweiſt ihren Ewigkeitswert. Zur Abwechſlung gab man aber in der Linden-Oper die Pariſer Faſſung, während die Städtiſche Oper die Dresdener Faſſung ſpielt. Selbſtverſtändlich konnte es F. L. Hörth nicht unterlaſſen, bei der Regie einige eigene Zutaten beizuſteuern, die immer den peinlichen Eindruck erwecken, als habe Wagner eine Aufbeſſerung

dringend notwendig, um überhaupt noch „zeitgemäß“ erscheinen zu können. Nun — wer nicht gerade einseitig in Tradition befangen ist und gewillt ist, auch künstlerische Erweiterungsmöglichkeiten in Erwägung zu ziehen, wird das Ausbleiben des ersten Pilgerchores, der unsichtbar hinter der Bühne vorbeizieht, wenigstens nicht als frevelhaftes Experiment bewerten, sondern in Verbindung mit dem Fehlen des Jagdzuges als ernst zu nehmenden Versuch, die Aufmerksamkeit des Hörers auf die Person Tannhäusers allein zu konzentrieren, ohne Ablenkung des Auges von einer Nebenhandlung. Daß aber der Vorhang gleich bei den ersten Takten des Vorspiels in die Höhe geht und zu den Klängen des Pilgerchores ein kitschig wirkendes weißes Riesenkreuz in Strahlenglanz auf dunklem Hintergrunde enthüllt, ist eine geradezu Übelkeit erregende Geschmacklosigkeit. Gott behüte uns vor derartigem Kunstbolschewismus! Sehr natürlich wirkte die Wartburgszene des Sängerwettstreites, frei von jedem zeremoniellen Auf-„marsch“ der Gäste, vielmehr zwanglos im Kommen und Begrüßen der einzelnen Gruppen. Weit über den Mitspielern stand Maria Müller als eine ergreifende Elisabeth. Die künstlerische Lösung ihrer Aufgabe war ein großes, unvergeßliches Wunder. Die musikalische Ausführung lag bei Leo Blech in bester, bewährter, nie enttäuschender Hand.

Im Reigen der Erstaufführungen darf natürlich auch die dritte Oper, die „Kroll“-Oper, die Experimentierbühne Berlins — oder im Volksmunde „Die Schmiere am Walde“ — nicht fehlen. Es gab einen französischen (ausgerechnet!) Einakter-Abend: Ravel, Milhaud, Jaques Ibert. Darunter zwei reichsdeutsche Uraufführungen. Ravels „Spanische Stunde“ ist bereits bekannt und darf als der einzige relative Gewinn des Abends gelten. Immerhin ist Ravel ein Klangpoet, der seine Tonmalereien in glücklicher Mischung mit spanischen Rhythmen in ein ansprechendes musikalisches Gewand zu kleiden weiß. Die Unsinnigkeit der Bühnenvorgänge im Uhrenladen bleibt unentschuldbar. Milhauds „Der arme Matrose“ behandelt das Schicksal eines Seemannes, der nach fünfzehn Jahren nach Hause findet und der eigenen Frau unbekannt bleibt. Begierig nach seinen Schätzen verübt sie an ihm einen Raubmord. Dieses schreckliche Geschehnis vollzieht sich innerhalb von zwei aufgeklappten Zigarrenkisten, deren Schatten durch zwei auf der Bühne sichtbar aufgestellte Scheinwerfer an den Himmel geworfen werden. Dieser Anblick trug entschieden dazu bei, die grauenerregende Wirkung der dramatischen Schauergeschichte zu unterstreichen. (Strawinskys „Geschichte vom Soldaten“ mochte als Vorbild gedient haben.) Die mißtönende Musik verwandelte das Mitgefühl für den armen Matrosen in aufrichtiges Mitleid für den armen Zuhörer, der wehrlos eine Flut von inhaltslosen Tonanhäufungen über sich ergehen lassen mußte. Das dritte Werkchen, Iberts „Angélique“, ist die Posse einer modernen Xanthippe, die alle Männer in die Flucht schlägt und der selbst der Teufel davonläuft. Eine lustige Parodie, deren Wert jedoch durch mimische Übertreibungen nahezu aufgehoben wurde. Die Musik läßt ein ausgeprägtes Eigengesicht vermissen. Sie gefällt sich in Verspottungen des italienischen Arienstils, stellt Yazzmomente neben Partien ernsteren Inhaltes und unterhält, ohne einen Eindruck zu hinterlassen. Zemlinsky als geschickter musikalischer Leiter saß auf verlorenem Posten. Es war ein großer, künstlerischer Mißerfolg. Eine in der Geschichte der Kroll-Oper nicht mehr neue Tatsache.

Das Berliner Konzertleben begann bereits gegen Ende September mit einer Hochflut künstlerischer Ereignisse. Unter den aufgeführten neuen Werken gehört das Klavierkonzert von Eduard Erdmann, meisterhaft gespielt vom Komponisten, im ersten Sinfoniekonzert der Kroll-Oper unter Klemperers Leitung, zu den interessantesten Erscheinungen. Schroff, kantig und eckig bietet sich hier ein leidenschaftliches, in Klangrausch schwelgendes Werk, das durch Eigenarten der Instrumentation mit solistischer Behandlung der Instrumentalgruppen, durch den hieraus gewonnenen Reichtum an Abwechslungsmöglichkeiten stark zu fesseln vermag. Der vom ersten bis zum letzten Takt machthaberisch herrschende glühende Lebenswille reißt die Tonschöpfung über Ödstrecken musikalischer Erfindung hinweg, in denen eine unausgeglichene Könnerschaft mit der Bewältigung des Ausdruckes ringt. Ganz das Gegenteil ist Arthur Schnabel, der wieder einmal den Versuch unternahm, eine Zuhörerschaft für die Er-

gebnisse seiner Schreibtischstudien ernstlich zu interessieren. Das vom Kolisch-Quartett uraufgeführte Kammermusikwerk wirkte in unvorteilhafter Länge und inhaltlicher Gleichförmigkeit derart einschläfernd, daß seine Verwendung allenfalls für heilpädagogische Zwecke in Frage kommen könnte, nicht aber für die Anforderungen echter Kunst.

Reges Leben entfaltet sich in allen Sälen: Im Bachsaal, wo Ernst Kunwald als gediegener Könner und Hüter unseres musikalischen Erbes aufs neue an der Spitze des Berliner Sinfonie-Orchesters erscheint, in der Philharmonie, wo Prof. Prüwer vor bemerkenswert gut gefülltem Saal seine populären Konzerte begann, in den kleineren Räumlichkeiten, in denen eine Sängerin wie Minna Ebel-Wilde ihre prächtig ausgeruhte, frische Stimme erklingen läßt, wo Pianisten in Scharen um die Gunst des Publikums werben. Noch liegen die größeren Ereignisse in der Zukunft, und Aufgabe meines nächsten Berichtes wird es sein, das bisherige, durch starke Anteilnahme des Publikums immerhin vielversprechende Bild des Berliner Musiklebens weiterhin zu ergänzen.

Zu unserer Musikbeilage.

Unsere Notenbeilage bringt drei kleine Stücke von Heinrich Kaspar Schmid, dessen musikalischem Schaffen das vorliegende Heft an erster Stelle gewidmet ist. Mit Absicht wurden dabei solche Stücke ausgewählt, die als „Hausmusik" im wahrhaft guten Sinne dieses Wortes bezeichnet werden dürfen. Gewiß hat uns H. K. Schmid eine ganze Reihe großer und bedeutsamer Konzertwerke geschenkt. Aber seine eigentliche Stärke liegt ja, wie A. Richard in seinem Aufsatze so vortrefflich ausführt, in seiner starken Verbundenheit mit der gesunden, frischen Ursprünglichkeit seiner niederbayerischen Landsleute, in seiner Volkstümlichkeit! Diese ist nicht gesucht und gewollt, sondern aus innerer Naturnotwendigkeit heraus geboren. In diesem Sinne wollen diese kleinen Stücke für Gesang und Klavier, für Violine und Klavier und für Klavier allein aufgefaßt sein. Sie wollen kleine Proben sein und jeden Freund solch einfacher, ungekünstelter Musik einladen, sich nun auch mit den übrigen Werken H. K. Schmids vertraut zu machen. B.

Neuerscheinungen.

Hermann Scherchen: Lehrbuch des Dirigierens. Leipzig. Verlagsbuchhandlung J. J. Weber. 1929. Gr. 8°. 322 S. Mit vielen Notenbeispielen.

Festschrift des Bad Kösener Musikfestes (26. bis 28. Juli.) Außer dem Programm birgt das Heftchen einige lesenswerte Ausführungen über das „Generalbaßklavier".

Hans Pfitzner: Werk und Wiedergabe. Bd. 3 der Gesammelten Schriften Hans Pfitzners. Gr. 8°. 359 S. Augsburg, Dr. Benno Filser Verlag, 1929. Kein Buch dürfte heute in gewisser Beziehung wichtiger sein als dieses, auf das wir denn auch ausführlicher zu sprechen kommen werden.

Helmuth Osthoff, Adam Krieger (1634—1666). Neue Beiträge z. Geschichte des deutschen Liedes im 17. Jahrhdt. Gr. 8°. 107 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1929. M. 7.—.

Max Steinitzer, Pädagogik der Musik. In „Bücherei praktischer Musiklehre". Kl. 8°. 61 S. Ebenda. M. 2.—.

Jos. Aug. Lux: Franz Liszt, himmlische und irdische Liebe. Berlin W. Verlag Rich. Bong. 1929. Roman. Mk. 6.50.

Reinhold Lichey: Festschrift zum 1. Naumburger Musikfest 29. Sept. bis 1. Oktober. Sachkundige Erläuterungen mit zahlreichen Notenbeispielen stellen den Hauptinhalt des Heftes dar.

Wilhelm Zitzig, Tonsystem und Notenschrift. Ebenda. 33 S. M. 1.25.

Meistererzählungen aus dem Reiche der Musik. Berlin W. Verlag Bong. 1929. 397 S. Enthält Novellen von Lagerlöf, Wagner (Pilgerfahrt zu Beethoven), Bartsch, Andersen, Söhle, Liliencron, Hoffmann (Ritter Gluck, Don Juan), Volkmann-Leander, Mörikes Mozart-Erzählung, Keller, Storm, Münchhausen. Wie stets bei derartigen Sammelwerken glaubt man manches Wichtige vermissen zu dürfen. Immerhin ist die getroffene Auswahl reichhaltig genug, um sich zahlreiche Freunde zu sichern.

Besprechungen.

JOSEF ACHTÉLIK: Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien, II. Teil, Leipzig, C. F. Kahnt.

Unter gleichem oder ähnlichem Titel habe ich, drei Jahre sind es wohl her, den ersten Teil von Josef Achtéliks „Der Naturklang als Wurzel aller Harmonien" an dieser Stelle gewürdigt. Der zweite Teil hält, was der erste versprach. In prachtvoller Konsequenz leitet dieser hervorragende Theoretiker die Klangerscheinungen aller Art von den Naturtönen (Obertönen) ab. Seine Schlüsse sind von strengster Logik, und er bleibt stets folgerichtig, ohne deshalb einseitig zu werden. Wäre seine Lehre ein bloßes Theorem, so würde sie kein Mitschwingen in dem Fachgenossen hervorrufen. Achtéliks Forschung ist wohl exakt, aber keineswegs trocken, sondern basiert auf ästhetischer Grundlage. Hier vermeidet er alle Klippen und läßt sich niemals zum bloßen Ästhetisieren verleiten, sondern zieht seine ästhetischen Folgerungen aus realen Erscheinungen, wodurch sie logisch begründet werden.

In Achtéliks Scharfsinn liegt schöpferische Kraft verborgen. Ein einfacher Satz beweist dies. Bereits auf Seite 5 des neuen Bandes seines Lehrbuches verkündet Achtélik: „Die Folge einer Tonika und des auf dem gleichen Grundtone aufgebauten Dominantseptakkordes (z. B. c e g und c e g b) ist keine Harmonieverbindung, da die Prime beider Klänge dieselbe bleibt", beide Klänge somit aus der gleichen Naturtonreihe entstanden sind. „Harmonieverbindung ist eine Folge von Harmonien, deren theoretische Primen verschieden sind" (z. B. Tonika und Subdominante der gleichen Tonart, also c e g und f a c). Aus dieser Erkenntnis allein erwächst schon die ästhetische Begründung der Subdominantwendungen gegen den Schluß klassischer Meisterwerke zu, und zwar sowohl die Einführung der Subdominante in den Fugen, als auch in der Kadenzierung bei Liedwerken und den Reprisen der Sonatensätze. Ich kann Achtéliks Feststellung noch durch eine persönliche Beobachtung stützen: Die natürlichste Musikausübung ist die der Älpler auf den Almen. Ich lauschte vor Jahren wiederholt dem Gesang und Zitherspiel eines Sennhirten in Tirol, der musikalisch äußerst begabt war, viele Weisen selbst erfand und in famosem Rhythmus die Zither schlug. Alle Melodien nun, die er selbst ersonnen oder aus heimischen Quellen geschöpft hatte, beschränkten sich auf den Gebrauch von Tonika und Dominante, wobei die letztere nicht nur in Dreiklang- und Septimenform vorkam, sondern sogar zum Nonen-, Undezimen-, ja Terzdezimenakkord geweitet wurde. Die Subdominante blieb diesen Weisen fern. Wo sie auftauchte, war sofort zu erkennen, daß es sich nicht um eine Eigenschöpfung, sondern um ein aus der Stadt übernommenes Lied handelte. Zieht dieser Beweis auch eine höhere Gruppe von Obertönen heran, als Achtélik sie in dem eingangs zitierten Beispiel gebraucht, so ist doch dadurch nachgewiesen, daß der Älpler als Naturmusiker in primitiver Weise aus einer einzigen Obertonreihe schöpft, und daß die Verwendung der Subdominante in der Kadenz eine intellektuelle Schöpfung ist.

Sehr wertvoll ist Achtéliks Hinweis auf die Verwendung der „Cambiata" genannten Tonfigur bei Heinrich Isaac, wenngleich ich seine Bezeichnung: „«abspringender» Durchgang" als contradictio in adjecto nicht für glücklich gewählt halte. Erscheint doch z. B. in Riemanns Musiklexikon der Name „Cambiata" immer noch lediglich in der Bedeutung „Wechselnote". Die Erweiterung dieses Begriffes zu einer fünf Töne umfassenden Melodielinie, mit Terzensprung von der Dissonanz in die Konsonanz und darauffolgenden Umkehr der Bewegungsrichtung ist den meisten reichsdeutschen Theoretikern unbekannt, während die Wiener Schule (Robert Fuchs) gerade aus der Cambiaten-Lehre zu edler Melodiebildung bei gleichzeitiger Erzeugung charakteristischer Dissonanzen gelangt.

Sehr wertvolle Notenbeispiele aus den Werken der alten Acappellisten finden sich auf den Seiten 18.—34. Im Kapitel „Die freie Klangverbindung" führt Achtélik in instruktiver Weise die durch Tonsprünge hervorgerufene Dissonanzwirkung bei Beethoven und Chopin auf ihren Ursinn zurück, indem er die Tonfolgen in enge Stimmführung überträgt. Die Parallelen reiner Quinten werden bei Regnart nachgewiesen, das Quinten- und Oktavenverbot wird geistvoll behandelt. Die moderne Reizklangmusik und die „Tonalitätslosigkeit" finden prächtige Charakterisierung, So sagt Achtélik auf Seite 57: „Nur im temperierten System ist eine Tonalitätslosigkeit möglich. Und da das temperierte System ein künstliches ist, ist auch die Tonalitätslosigkeit ein künstliches Erzeugnis und keine Naturnotwendigkeit. Sie befindet sich im Widerspruch gegen die uns von der Natur eingepflanzten Gesetze der Logik, sinkt zurück in die Urzeiten vor dem Erwachen des Tonalitätsbewußtseins. Die Natur bedarf keiner Atonalität! Der Naturklang enthält in jedem einzelnen Ton so viele „t o n a l e O b e r t ö n e", daß ihre völlige Ausschöpfung niemals einem Menschen möglich sein wird."

Dann aber beginnt im dritten Hauptabschnitt unter dem bescheidenen Titel „Besondere Bildungen" eine ganz hervorragende Entwicklungsge-

schichte der Tongeschlechter. Achtélik unterscheidet hier sechs Entwicklungsepochen. Im Rahmen eines Aufsatzes kann natürlich nur ganz entfernt angedeutet werden, welch herrliche Erkenntnisse er hier spendet. Die Beziehung von Wagners Waberlohe-Motiv auf die Pentatonik, die Schilderung der Mollherrschaft durch die Anführung des Abwärtsstrebens der Töne, die ästhetische Betrachtung von Moll-dorisch und Dur-lydisch auf Grund der innewohnenden Passivität und Aktivität sind solche hervorragende Stellen. Die Forschungen des Verfassers erscheinen mir lückenlos, da er die Theorien aller bedeutenden Fachleute würdigt und so die erste vollkommene Entwicklungslehre der Tongeschlechter gibt. Daß die Wiedererkenntnis der Naturverhältnisse durch Zarlino erst nach 300 Jahren erfolgte, erinnert an die Gruppierung musikgeschichtlicher Perioden durch Alfred Lorenz. Die Erstarkung des Dursystems wird in überzeugender Weise belegt. Das auf Seite 86/87 über Bach, Haydn, Mozart und Beethoven Gesagte ist von höchster Bedeutung. Es wird hier klar, daß Achtéliks Lehre im besten Sinne lebensbejahend und sittlich fundiert ist. —

Ein besonderes Kapitel ist dem harmonischen Dualismus gewidmet. In welch logischer Weise Achtélik mit den Irrtümern Riemanns und anderer aufräumt, das muß man selbst gelesen haben. Seine wichtigste Feststellung besagt, daß der Mollklang „kein Ruheklang, sondern ein durch Abwärtsbeugung des primären Charaktertones unruhig gewordener, also ein Bewegungsklang" ist, somit ein sekundärer Klang.

In logischer Konsequenz überträgt Achtélik im letzten Kapitel seines Werkes seine Lehre auf die Modulation. Es würde zu weit führen, auch hier noch auf Einzelheiten einzugehen. Pflicht jedes Theoretikers ist es, sich mit seinem Werke zu beschäftigen. Es kann und wird im höchsten Maße anregend wirken. Darum habe ich seine Anschaffung für die Bibliothek der Staatlichen Akademie für Kirchen und Schulmusik, an der ich unterrichte, veranlaßt und beide Bände sofort einem der Studenten in die Ferien mitgegeben. Ich bin überzeugt, er wird durch das Studium dieses Werkes eine bedeutende Bereicherung seines Wissens erfahren. Robert Hernried.

NEUERE KLAVIERPÄDAGOGISCHE LITERATUR.

M. Beata Ziegler: Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspieltechnik. Verlag: Max Hieber, München. 1928. 39 Seiten Text und 12 Seiten Notenbeispiele.

Dr. K. Schuch: Die einfachen und zusammengesetzten Rollungen im Klavierspiel. Richtlinien zur möglichst raschen und mühelosen Erlangung von virtuosem Läuferwerk, Tonleitern, Harpeggien usw., zugleich als System richtiger Rolltechnik dargestellt. Mit Figuren und Notenbeispielen. Verlag: Universitätsbuchandlung Leuschner und Lubensky, Graz o. J. 44 Seiten.

Den Leitgedanken ihres vom künstlerischen Geist getragenen Büchleins stellt Beata Ziegler mit den Worten auf: „Ist der Ton richtig gedacht — unter Denken des Tones verstehe ich immer ein inneres Hören —, so stellen sich Entspannung und richtige Bewegung von selber ein". Diesen Satz mit allem Nachdruck einer rein äußerlich-technisch eingestellten Klaviermetodik entgegenzuhalten, das ist das Positive dieses Buches. Die Verfasserin ist sich aber über die psychologischen Schwierigkeiten ihrer Aufstellung nicht ganz im klaren. Denn dieses richtige „Denken des Tones", um einmal diesen Ausdruck der Verfasserin beizubehalten, ist doch schon ein Resultat, das nicht an den Anfang gesetzt werden kann. Durch das Vormachen des Lehrers spaziert nicht so ohne weiteres das „Ideal des Klaviertones" in das Gehirn des Schülers hinein. Ehe er sich den Idealton nicht selber erarbeitet hat, ist er nicht sein Besitz. Dieses Erarbeiten aber ist nur so denkbar, daß nicht nur die Ohren die Technik entwickeln, sondern auch — die sich steigernde Technik die Ohren. Heterogonie der Zwecke! Das Klavierspiel ist nicht, wie die Verfasserin glauben machen möchte, eine vorzugsweise oder auch nur primär akustische Angelegenheit, sondern ein höchst verwickelter Komplex innig verbundener akustisch-motorischer Funktionen. Diesen Komplex stets als eine Einheit zu fördern, das eben ist das klavierpädagogische Grundproblem. Ein einseitiger Ausgangspunkt wird stets nur halbe Resultate ergeben. — Legte sich Beata Ziegler nach der psychischen Seite einseitig fest, so umgekehrt Dr. Schuch in ebensolcher Einseitigkeit nach der physischen. Sein Ideal ist: Schnelligkeit um jeden Preis, sowohl Schnelligkeit im Spiel akzentloser Tonleitern wie Schnelligkeit in der Ausbildungszeit des Schülers. Als die Universalmethode der Technik sieht Schuch die Ausbildung in der Rollung an. Er empfiehlt sie mit den Worten: „Diese Technik ist kinderleicht — sie geht im Handumdrehen". Als Monographie über die Rollung im Klavierspiel ist das Büchlein erschöpfend. Es wäre aber zu wünschen gewesen, daß der Verfasser diese Spezialform der Technik klarer in den Gesamtaufbau eines umfassenden virtuosen Könnens eingegliedert hätte, bei dem sie doch nur im Ausnahmefall diejenige allbeherrschende Rolle einnimmt, die der Verfasser ganz allgemein für sie beansprucht. Das schauder-

hafte Deutsch des Buches Dr. Schuchs findet selbst in der musikalischen Literatur wenige Seitenstücke.
C. A. Martienßen.

O. SEVČIK, Schule des Violinvortrags auf melodischer Grundlage. Verlag Ol. Pazdireck, Brünn. I. Teil: Einführung zum Solospiel. II. Teil: Einführung zum Virtuosenspiel.

Kein Geiger sollte sich dieses Werk des berühmten Pädagogen entgehen lassen. Bereits nach Beendigung des 7. Heftes des op. 6 oder des vierten Teils der Intonationsübungen op. 11 desselben Verfassers kann mit diesen auf melodischer Grundlage aufgebauten Übungen begonnen werden. An der Hand progressiv geordneten Studienmaterials, bestehend aus Motiven und Melodien bekannter Konzerte und Konzertstücke, weist der erfolgreiche Violinmeister dem Studierenden einen Weg, der denselben schließlich dazu bringt, wirkungsvoll, zeitersparend und rationell zu üben. Zuerst kommen die Intonationsübungen, es folgt das Einüben einzelner Griffe und Takte, wobei dem Lagenwechsel besondere Beachtung gewidmet wird. Dann werden an dem vom Verfasser echt geigenmäßig variierten Thema in Achtel-Triolen oder Sechzehntelbewegungen verschiedenartige Bogenübungen vorgenommen. Den Beschluß bilden meistens Nuancierungs- und rhythmische Übungen, deren genaue Befolgung nicht genug zu empfehlen ist. Ich habe an der Hand des mir schon seit einiger Zeit verfügbaren Materials bei sonst recht spröden Schülern, besonders in Beziehungen des Ausdruckes und einer abwechslungsreichen Tongebung, die denkbar besten Erfahrungen gemacht. Die kleine Geldausgabe der Anschaffung dieses wertvollen Materials verzinste sich in hervorragender Weise. Unnötige Wege wurden erspart; die Arbeit des Lehrers bedeutend erleichtert. A. Rappoldi.

NEUE KAMMERMUSIK: Streichqartette in a-moll von Karl Bleyer (op. 37), in g-moll von Karl Marx (op. 7). Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Trio für Violine, Clarinette (oder Viola) und Violoncello von Theodor Blumer (op. 55). Simrock Berlin—Leipzig.

Unter den mir vorliegenden drei Kammermusikwerken ist das Streichqartett von Marx das weit überragende. Das kurze zweisätzige Werk („Fantasie" und „Fuge") ist aus einem schönen, gesangvollen Thema erwachsen, dessen weiter Bogen gleich beim ersten Vortrag durch die zweite Violine in der Quintenfolge der ersten Takte durch die Andeutung des schlichten Leittonwechsels einen besonderen Reiz erhält. Es ist bekannt, daß und wie K. Marx die Stilelemente der alten Form neu zu beleben versucht. All diese Eigentümlichkeiten seines Satzes finden wir hier wieder, vor allem auch die an der Sparsamkeit mit Versetzungszeichen sofort erkennbare strenge Diatonik. Kanonisch tritt in der „Fantasie" das Thema ein und bereitet so der vom 4/4- zum 3/4-Takt hinüberwechselnden Fuge den Weg. Sie wirkt nach den reizvollen Umkleidungen und rhythmischen Verschiebungen des Themas im ersten Satz erfrischend und im G-durschluß befreiend. — Übrigens vermag auch der Name Marx die Notwendigkeit offener Quinten- und Septimenparallelen im zweistimmigen Satz nicht glaubhaft zu machen. Sie wirken mitten im Flusse der frischbewegten Stimmen wie Hemmnisse, und zwar um so störender, je mehr man die Absicht ihres Auftretens merkt.

Theodor Blumers leichte Hand und Beherrschung kleiner Formen, die durch seine Kammermusik für Blasinstrumente bekannt geworden sind, haben auch das vorliegende Trio gestaltet. Außerordentlich reizvoll ist hier die Loslösung von der großsätzigen Form der Überlieferung und die Auflösung in kleine selbständige Abschnitte zu beobachten, die eines ganz gewiß ausschließt: Langeweile. Die echt Blumersche „Suite" eröffnet ein längeres Präludium, das selbst wieder aus einer kleinen Exposition, Passacaglia (mit 6 Themadurchführungen!), kurzem Allegro, Adagio, Fugato und kanonischem Vivace aufgebaut ist. Die Themavariationen sind außerordentlich unterhaltend, das Harmonische ist bewußt gefügt und redet die Sprache, die wir gewöhnt sind. Dem Präludium folgen Adagio und Burleske, jenes mit langem Atem singend, die klangvollen Register der Clarinette aufs wirksamste ausnützend, diese in häufigem Wechsel von Tempo und Rhythmus ein bizarres Thema überraschend variierend. In dem kurzen „Ausklang" liegt eine Welt voll Empfindung, durch die der Schwerpunkt des anfangs spielerisch anmutenden Werkes weit ins seelische Gebiet hineingerückt wird. Der letzte Zwiegesang zwischen Violine und Clarinette gehört zum Schönsten, was Th. Blumer geschrieben hat.

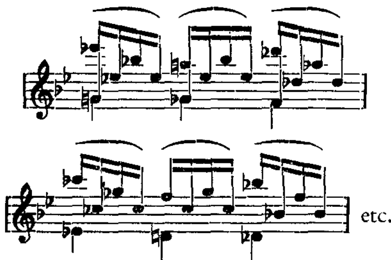
Weit ab von beiden genannten Werken möchte ich Bleyles Quartett rücken. Wer sein Chorwerk „Lernt lachen!" kennt, kennt seinen klangvollen Satz, aber auch den leisen Hang zur Konvenienz, die dort ihn hindert, die letzte Tiefe der Dichtung überzeugend auszuschöpfen, die hier im Streichquartett zu einer Milde und Süßigkeit der Harmonisierung führt, die bald ermüdet. Charakteristisch hierfür ist besonders der Anfang der Cavatine des zweiten Satzes. Das Scherzo wirkt frischer und nachhaltiger, besonders durch den eigenartigen Larghetto-Mittelsatz. Das Finale (Alla turca) birgt in engem harmonischen Kreise scharfgezackte Thematic und einen stürmischen Abschluß.
Dr. E. Reinstein.

JOHANNES ENGELMANN, Chaconne für Violine allein op. 31 Nr. 1. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Sicher ist der Autor ein in der Kompositionstechnik erfahrener Musiker. Aber um Werke für Violine allein zu schreiben, bedarf es schon der genaueren Kenntnis der Violine oder eines Genies, das die Seele des Instruments instinktiv zum Erklingen bringt. Beides kann man von dem Verfasser nicht sagen. Die Menge der schier unmöglichen und daher völlig wirkungslosen Akkordgriffe, die Gleichartigkeit in den Wiederholungen und Varianten ermüden und geben dem Werk etwas Gezwungenes, jeder Ursprünglichkeit Entbehrendes. Akkorde wie diese:



wechseln mit etwa folgenden Akkordfolgen ab:



Das Werk würde sich vielleicht in Übertragung für die Orgel eignen.

LODOVICO ROCCA, Suite für Violine und Pianoforte. Bologna, Umberto Pizzi.

Der erste Satz dieser Suite läßt zweifellos erkennen, daß es dem Autor darum zu tun ist, im Fluß zu bleiben, tote Stillstände zu vermeiden, dagegen Steigerungen zu erzielen und das Thema eindringlich sprechen zu lassen. Über die Notwendigkeit des häufigen Taktwechsels ließe sich streiten. Dem Autor dient er augenscheinlich dazu, gewisse thematische Gestaltungen nicht der herrschenden Zählzeit zuliebe, zusammenzudrängen, sondern sich ihr zum Trotz frei entwickeln zu lassen, was natürlich zur Sprengung der anfänglich herrschenden Taktart zwingt. Es sind, neben dissonierenden Stimmführungen, aber auch höchst wohlklingende Gruppen, meist akkordischer Natur, zu bemerken. Ein höchst talentvolles Werk! Adrian Rappoldi.

ERMENEGILDO PACCAGNELLA: Metodo per lo studio dell' organo. Milano, Pubblicazione della Rivista „Nuova Didattica e Pedagogia musicale", 1928.

Der Wert dieser Orgelschule liegt in der systematischen Erziehung zum präzisen Pedalspiel. Nach stummen Übungen werden Etuden gebracht, die die genaue Wiedergabe kleiner Notenwerte, das genaue Aushalten von Pausen und das gleichzeitige Spiel verschieden langer Werte zum Ziel haben. Von Anfang an wird so die Unart vieler Durchschnittsspieler unterbunden, beim Pedalspiel länger oder kürzer als vorgeschrieben auszuhalten. Gleich von den ersten Übungen an wird außerdem eine Unabhängigkeit der Füße voneinander und von den Händen gefordert, wieder durch verschieden lange Notenwerte begünstigt. Die Methode ist für jeden Orgelspieler warm zu empfehlen.

Dr. Frotscher.

SIGFRID KARG-ELERT. Partita (in geschlossener Folge) für Klavier zu zwei Händen. op. 113. Edition Peters, Leipzig.

In des noch aus dem reichen Born echter Romantik schöpfenden Meisters zielsicher hingeworfener Partita hat die Welt fortschrittlicher, aber auch zugleich mit warmem Herzen begabter Pianisten ein köstliches Werk zum Geschenk erhalten. Hier tritt Karg-Elerts Doppelnatur, bis zum äußersten zartes Geschehen mit diabolischen, fast sich brutal gebärdenden Kapriolen zu koppeln, ganz besonders eklatant hervor. Das von der ersten bis zu letzter Note stark fesselnde Stück verfügt über so viel lustige, pikante Einfälle, über so viele aus dem Inneren entstandene zartbesaitete wie klangprächtige Ideen, ist in seinem ganzen hochinteressanten Aufbau so meisterhaft, daß es einer besonderen empfehlenden Geste kaum bedarf. Sein Klaviersatz ist von Delikatesse und sein harmonisch-kontrapunktisches Rüstzeug blitzblank.

Curt Beilschmidt.

W. v. STEINHAUSEN: Physiologie der Bogenführung auf den Streichinstrumenten, 5. Auflage, herausgegeben von Florizel v. Reuter. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Steinhausen gebührt das Verdienst, der erste gewesen zu sein, welcher die Geiger von der Unsinnigkeit der ausschließlichen Handgelenktätigkeit und der Ausschaltung des Oberarms überzeugt hat. Trotzdem hat seine Theorie mehr Schaden als Nutzen gebracht, weil ihr die praktische Erfahrung fehlt. Seine Theorie vom Spielgelenk ist in der Praxis unbrauchbar. Diejenigen Geiger, die sich der neuesten Bogenhaltung bedienen, werden mit der Steinhausenschen Lehre überhaupt nicht viel beginnen können. Florizel v. Reuter hat nun mehr die praktische, für den Geiger wissenswerte Seite der Steinhausenschen Lehre hervorgehoben. Die zum Schluß angeführte Tafel der Strichfiguren ist ganz interessant, aber in der Praxis wohl kaum verwendbar. Zum Schluß bringt

Reuter einige entsprechende Notenbeispiele, die die verschiedenen Bemerkungen in praktischer Weise ergänzen und besonders empfehlenswert sind.

S. BONDI: Das natürliche Studium der Kreutzer-Etüden. Wien, Schuberthaus-Verlag.

Die Anweisungen, die der Verfasser zum Studium der Kreutzer-Etüden gibt, verdienen besondere Beachtung. Der Verfasser, der die veraltete Theorie von der alleinigen Ausbildung des Handgelenks verwirft, hat Änderungen in der Bogeneinteilung da vorgenommen, wo die Natürlichkeit ihre Rechte fordert. Zum Beispiel läßt Bondi die A-dur-Etüde Nr. 12 mit Herunterstrich beginnen. Die vielen Trillervarianten und Bogenstricharten (Nr. 1 etc.) verwirft Bondi. Die ersteren aus musikalischen und unnötig zeitraubenden Gründen, die anderen, weil sie nicht erforderlich sind, wenn man die Kenntnis von der dem Bogenstrich zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeit hat.

Die Staccato-Etüde will Bondi mit vollständiger Passivität des Handgelenks geübt wissen weil hiebei bekanntlich das in den meisten Ausgaben geforderte langsame Studium mit dem Handgelenk zu keinem Resultat führt.

Es würde zu weit führen, mich hier in Einzelheiten über Studium der anderen Etüden zu verlieren. Es ist aber Lehrern und Schülern wärmstens zu empfehlen, an der Hand des Büchleins von Bondi das Studium der Kreutzer-Etüden vorzunehmen. Adrian Rappoldi.

„VOM TURM", Hefte zur Förderung des Turmblasens. Heft I: Alte Instrumentalsätze von Herm. Schein und Johannes Pezelius, Dresden 1927. Heft II: Neue Turm-Stücke, Dresden 1929. Heft III: Alte Instrumentalsätze von Joh. Pezelius und Herm. Schein. Heft IV: Bicinia von Joh. Vannius, Dresden 1929. Herausgegeben von Pfarrer Adolf Müller. Notenblätter für Sänger- und Posaunenchöre: „Die Posaunenchöre und die Kirchenmusik" (Sonderdruck aus der „Zeitschrift für Kirchenmusiker" 1918/19). Zu beziehen durch die Posaunenmission, Dresden-A. Ferdinandstr. 16.

Das Turmblasen, das fast vergessen schien, seitdem es auf den meisten Türmen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verklungen war, ist in den letzten Jahren ungeahnt rasch wieder in Aufnahme gekommen. Meist sind es unsere kirchlichen Posaunenchöre, die mit mehr oder minder großer Regelmäßigkeit die alte Sitte wieder erobert haben. Neuerdings hat man neben dem Choral auch allerhand ernster und heiterer alter Turmmusik: Introden, Allemanden, Giguen, Sonaten und „Fugen" Raum gegeben, die, obwohl weltlicher Art, zum Choral nicht im Gegensatz standen, weil damals auch weltliche Musik zu solchem frommen Gebrauch verwendet wurde. Der Herausgeber, Bundes-Posaunenmeister in Dresden, durch seine erfolgreiche Posaunenmission als „Posaunenmüller" weithin bekannt, hat zu dem oben von ihm selbst in seinem Geleitwort angedeuteten Zweck zunächst die Anatricinia von Sebastian Bachs berühmtem Trompeter Gottfried Rinke in einer für seine Posaunenchöre geeigneten Form dieser frommen Gebrauchsmusik dienstbar gemacht und läßt nun Instrumentalsätze des Leipziger Thomaskantors Hermann Schein und Stadtpfeifers und Ratsmusikus Johannes Pezelius im 1. und 3. Hefte, im zweiten ganz moderne Stücke, im 4. endlich, von dem erst der erste Teil vorliegt, „Bicinia", Zwiegesänge, „Acht hübsche Psalmen" des Schweizers Vannius († 1551 in Interlaken) folgen.

Pfarrer Adolf Müller hat dann noch eine theoretisch-literarische Begründung seiner so segensreichen Posaunenmission in einem eigenen Aufsatz, dem oben angeführten „Sonderdrucke", gegeben, den er mit sehr beachtenswerten Vorschlägen für die Verwendung der Posaunenchöre in der Kirchenmusik abschließt. Arthur Prüfer.

Kreuz und Quer.

H. W. Davids Bearbeitung der „Kunst der Fuge" im Rundfunk.

Zwar werden nicht allzuviele Musiker die wegen der Trauerfeierlichkeit für Stresemann auf Nachmittag verlegte Aufführung von Bachs „Kunst der Fuge" am mitteldeutschen Sender gehört haben, was sehr bedauerlich ist, da sehr viele darauf brannten, die Bearbeitung H. W. Davids kennen zu lernen. Zwar liegt seine als solche ganz erstaunliche Arbeit an diesem Werk seit einigen Monaten vor, nämlich ein vollständiger Neudruck mit einer umfangreichen Einführung in die Neuausgabe und einem peinlichen Revisionsbericht, und zwar im Verlag von C. F. Peters (Mk. 12.—). Aber auch wer den ernstlichen Versuch gemacht haben dürfte, sich in diese Neufassung einzuleben, wird mit einem Urteil bis zu ihrer praktischen Vorführung gewartet haben. Diese lieferte nun den klaren Beweis, daß das einzig dastehende Werk nicht zum Leben hätte

erweckt werden können, wäre es zuerſt in dieſer Geſtalt und in dieſer Auffaſſung in die Öffentlichkeit gelangt, und daß, ſollte dieſe Bearbeitung einen gewiſſen Erfolg haben, ſie es dem Glanz verdanken wird, der über der „Kunſt der Fuge“ ſeit Graeſers Vorgehen ſchwebt. Im Grunde genommen wirft uns David hinſichtlich der inneren Kenntnis des Werkes inſofern weit über 150 Jahre zurück, als er deſſen ungeheuren ſeeliſchen Reichtum ſo gut wie ganz überſieht, es ſtatt deſſen über einen einzigen Leiſten, den der modernen Bewegungsfuge, ſpannt und, von hier ausgehend, ein derart haarſpaltendes, dogmatiſches Schulwerk aus ihm macht, daß kein anderer als Bach ſelbſt nicht ſchlecht die Augen aufriſſe, lernte er nun eben ſein eigenes Werk in dieſer Anordnung und Erklärung kennen. Denn der Plan, den David, als von Bach dem Werke zugrundegelegt, herausgefunden zu haben glaubt, mag zwar das Scharfſinnigſte ſein, was bis dahin fugentechniſch über die Kunſt der Fuge dargelegt worden iſt, künſtleriſch läßt er, als Ganzes genommen, derart unbefriedigt, daß man ſogar in Verſuchung geraten könnte, das Kind mit dem Bade auszuſchütten, nämlich das Gute dieſer Bearbeitung zu überſehen oder doch gering zu achten. Vor allem an zwei Punkten wird die Kritik einzuſetzen haben: Davids Ausgang vom Autograph ſtatt vom Originaldruck, ſoweit dieſer unbedingt auf Bach ſelbſt zurückgeht, zweitens die ganze Art der künſtleriſchen Erfaſſung des Werkes, die ſich in der inſtrumentalen Bearbeitung und dem Vortrag auswirkt. Nur über die zweite Frage ſei hier einiges geſagt. Man ſtimmt zunächſt lebhaft und dankbar zu, wenn David die vier erſten Fugen, wenn auch in anderer Anordnung, von einem vollen Orcheſter ſowie mit ungebrochener Kraft ſpielen läßt, gerade auch die Fuge mit dem punktierten Rhythmus, die nun wirklich ſo ſtolz und männlich einherſchreitet, wie ich es auszuführen Gelegenheit hatte. (Die Übertragung dieſer Fugen an ein ſubjektierendes und verkleinerndes Streichquartett gehörte zu den wundeſten Punkten in Graeſers Bearbeitung.) Allmählich ſtellt ſich aber eine geradezu bleiern eintönige Wirkung ein, weil man einen inneren Aufbau überhaupt nicht mehr zu fühlen glaubt, weiterhin aber David ſozuſagen jeder Fuge mit der gleichen Einſtellung, und das iſt die der modernen Bewegungsfuge, gegenüberſteht. Man glaubt ſich immer im Kreiſe zu drehen; immer wieder Gleiches oder Ähnliches zu hören, zumal die zweiſtimmigen, über das ganze Werk verteilten Kanons geradezu als Einſchiebſel wirken, nicht als eine Welt für ſich oder doch als eine neue, beſondere Seite im Erfaſſen des Themas. Vor allem aber immer wieder der faſt gleiche, durch geſtraffteſtes Zeitmaß erzielte Ausdruck. Hiefür iſt überaus bezeichnend, welch übertriebenen Wert David der mehrfach vorkommenden Vergrößerung der Notenwerte in der Originalausgabe gegenüber dem Autograph beimißt. Ohne weiteres wird erkennbar, daß für ihn nicht etwa der Charakter eines Stücks maßgebend iſt, ſondern die Schreibart der Noten. Daher rührt es, daß in einem $\frac{2}{4}$-Takt ſelbſt das ausdrucksſtärkſte Thema förmlich heruntergeraſt wird. Etwas wie das Spiel der beiden ſeeliſch ergreifendſten Fugen des ganzen Werkes, der beiden Tripelfugen (Nr. 8 und 11 der Originalausgabe) habe ich noch kaum erlebt: unempfindlicher Maſchinenrhythmus zerſägt innerlichſtes Seelenleben. Verwechſlung Bachs mit Hindemith, wie man etwa unmittelbar an dieſen Komponiſten erinnert wurde. Einfach greulich! Es unterliegt dabei keinem Zweifel, daß der Leiter der Aufführung, Kapellmeiſter A. Szendrei, ſtreng den Davidſchen Vorſchriften gemäß vorging. Und das zeigt mehr als deutlich, daß David mit dem eigentlichen Bach ſo gut wie nichts zu tun hat, dieſer einzig ein Gehirnerlebnis für ihn iſt. Bach ein moderner Bewegungs- und Gehirnmuſiker, das iſt's, was aus dieſer ganzen Davidſchen „Kunſt der Fuge“ ſpricht. Wer ſie denn auch nur in dieſer Faſſung kennen lernt, kann überhaupt nicht wiſſen, welche innere Bewandnis es mit dem in ſeiner Art größten Inſtrumentalwerk der ganzen Literatur hat. Möge alſo ein ausgeprägt moderner Bewegungs-Bach nicht für den eigentlichen genommen werden.

Kurzopern!

Nun haben wir uns auch mit der neueſten Errungenſchaft unſrer Muſik-Ziviliſation bekannt gemacht, der Kurzoper auf Grammophonplatten, d. h. dem Extrakt, der Zuſammenziehung einer bekannten Oper auf kaum eine Stunde Dauer.

Er ist doch etwas Greuliches, dieser moderne Zivilisationsmensch, der sich die Meisterwerke der Tonkunst eben gerade in dem Sinne dienstbar macht, wie es seinem platten, oberflächlichen Wesen entspricht. Die Kunst ist nichts anderes als ein Artikel, der geradeso hergestellt wird, wie man ihn für seine Zwecke zu gebrauchen wünscht; der Künstler, selbst der größte, muß sein Werk, seine Erfindung einer Ausnützung zur Verfügung stellen, die dem Wesen der Kunst unmittelbar zuwiderläuft. Es ist etwa so, wie wenn ein feister, schon vor der Mahlzeit gesättigter Gourmand nur von dem Feinsten kostet und alles andere als nicht vorhanden ansieht. Indessen ist ein Vergleich mit Kartenspielern, von denen jeder fast nur Trümpfe in der Hand hätte, vielsagender, denn mit ihm wird das Wesen, der Genuß einer derartigen Kurzoper weit besser getroffen. Ein Spiel fast nur mit Trümpfen würde ebenso kurz wie glatt, aber auch ganz reizlos verlaufen, weil all das, was zu Verwicklungen, Spannungen, Höhepunkten und Entladungen führt, ausbleibt; richtige Spieler würfen auch derart kindische Spielkarten bald genug beiseite. Ähnlich ist's mit einer Kurzoper: der mündige Hörer, ein solcher also, der die betreffenden Werke kennt, erhält nur die „Trümpfe" der betreffenden Oper vorgesetzt, einen nach dem andern und in so kindisch schnellem Nacheinander ausgespielt, daß er ärgerlich auflacht und sich sagt: das ist nur für Unmündige, für greisenhaft-kindische Zivilisationsmenschen. Denn, ungemein bezeichnend, die fast unmittelbare Aneinanderreihung von Höhepunkten befriedigt künstlerisch ganz und gar nicht, sondern läßt diese ganz verblassen. Denn weil alles schnell Vorübergehende sich verwischt, erhebt es sich auch nicht zur Plastik, und so ist das Ganze ein mehr oder weniger annehmbarer, oberflächlicher Schmaus, der in kürzester Zeit wieder vergessen ist. Wir hörten „Die lustigen Weiber von Windsor" und geben gerne zu, daß die Mache als solche ganz geschickt ist, mit Kunst hat aber all das so wenig zu tun wie ein Luxushotel in 4000 m Höhe mit der Einsamkeit der Gletscherwelt. Mit der Zeit dürften wir dann auch wohl noch Kurzsinfonien u. dgl. erleben, wir hören die Themen und ein bißchen Durchführung, die Neunte Sinfonie etwa in zwanzig Minuten, wenn dies nicht bereits zu lang ist. Scheußlich, wenn die Industrie mit ihren vor nichts zurückschreckenden Fingern auch nach der Kunst langt und sie in ihren gemeinen Dienst zwingt. Eine der wichtigsten heutigen Aufgaben ist tatsächlich der Schutz unserer Kunstwerke!

Dresdner Musikverhältnisse.

Aus Dresden wird uns geschrieben: Eine Forderung, die Dr. Georg Göhler im Augustheft („Fünfundzwanzig Jahre Volkskonzerte in Hamburg") erhebt, gewinnt nach dem Genfer Gastspiel der Sächsischen Staatskapelle und Staatsoper mit seinen unerquicklichen Begleiterscheinungen auch für Dresden Bedeutung. Es ist die, daß für große Städte mit täglich spielender Oper ganz unerläßlich die Scheidung des Theater- vom Konzert-Orchester sei. Er rühmt Hamburg als eine Stadt, in der die Scheidung schon seit Jahrzehnten in Kraft sei.

Betrachtet man nun die Dresdner Verhältnisse unter diesem Gesichtspunkt, so ergibt sich, daß diese Scheidung wohl im Prinzip vorhanden, aber gefährdet ist. Steht doch heute ein Dirigent an der Spitze der Staatsoper und damit auch der Staatskapelle, den seine nicht zu bestreitende Begabung vornehmlich zum Orchesterdirigenten berufen erscheinen läßt. Ganz im Gegensatz zu Schuch finden seine künstlerischen Neigungen nicht in seinem Wirken für die Oper und ihre Blüte Befriedigung, sondern zielen auf Erfolge als Orchesterdirigent, die ihm am Ort seines Wirkens nicht in ausreichendem Maße beschieden sein können. Nun leisteten seine in Deutschland wie im Ausland errungenen Triumphe begreiflicherweise diesen Ambitionen als Konzertdirigent Vorschub. Und da ihn nun die Vorsehung an die Spitze eines der besten Orchester Deutschlands berief, ist es verständlich, daß er dieses mit auf Reisen nehmen möchte. —

Aber die Sächsische Staatskapelle — und nun kommt der springende Punkt — ist von altersher ein Opern-Orchester. Seit der Zeit, da J. A. Hasse, der Caro Sassone, ihm seine Rangstellung schuf! — Ein „Konzertorchester" war sie nie, und
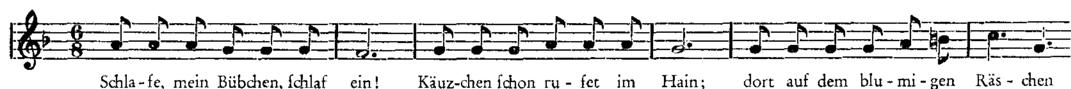
von einer Konzerttätigkeit intra muros kann man eigentlich erst seit der Einrichtung ihrer jetzigen 12 Sinfonie-Konzerte sprechen, und die fanden zum Besten des Unterstützungsfonds der Witwen und Waisen ihrer Mitglieder statt und mit kurzen Unterbrechungen im Theater (Opernhaus).
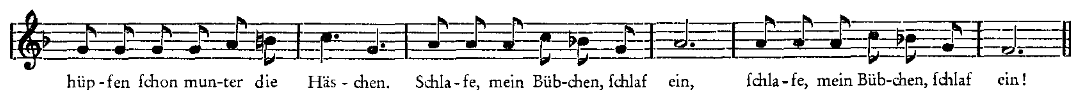
Wenn nun Dr. Göhler seine eingangs erwähnte Forderung stellt, so hat er natürlich die neuzeitliche Entwicklung des Konzertlebens und Theaterbetriebs im Auge, und diese führte auch schon in Dresden zu einer Scheidung von Konzert- und Opern-Orchester; denn neben der Staatskapelle besteht das Philharmonische Orchester, dem man nun zur Sicherung seines Bestehens und Hebung seiner künstlerischen Bedeutung einen Anteil an der fast eine Million (!) betragenden Zuschuß-Summe wünscht, welche die Stadt für die Staatstheater opfert. Wenn jetzt die Staatskapelle Gefahr laufen sollte, öfters außerhalb des Rahmens ihrer traditionellen Tätigkeit Verwendung zu finden, so würde das in doppelter Hinsicht bedauerlich sein. Sie würde ihre Kräfte zersplittern, aber zugleich auch ihre besondere Stellung im Dresdner Musikleben verlieren. Wie die Staatsoper und mit ihr soll sie bleiben, was sie war, eine Anziehungskraft für die Stadt ihres Wirkens. Wer sie und die Dresdener Oper, mit der sie unzertrennlich verbunden ist, kennenlernen will, der komme nach Dresden! —

Ein altes Wiegenlied.

Vor nicht langer Zeit hat Ernst Lewicki (Januar 1928) in einem Artikel über Mozarts Wiegenlied „Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein" dargelegt, daß diese neuerdings einem anderen Komponisten zugeschriebene Melodie nur von Mozart herrühren kann. Der Schreiber dieser Zeilen kennt nun aus seiner Jugend ein Wiegenlied, das im Anfang eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Mozartschen hat und das er bisher noch in keinem Kinder- oder Volksliederbuch finden konnte. Da die Großmutter des Verfassers, die ihm das Lied in seiner Jugend oft sang, aus dem Rheinlande stammte, so ist das Lied wohl rheinischer Herkunft. Etwa von Zuccamaglio? Es dürfte vielleicht manchen Leser interessieren, das hübsche Liedchen kennenzulernen. Darum sei es hier in Text und Musik mitgeteilt. Interessant würde es sein, den Komponisten und Dichter zu erfahren; vielleicht tragen diese Zeilen hierzu bei:

Wiegenlied





1. Schlafe, mein Bübchen, schlaf ein!
Käuzchen schon rufet im Hain;
dort auf dem blumigen Räschen
hüpfen schon munter die Häschen.
[: Schlafe, mein Bübchen, schlaf ein! :]

2. Düster schon wird es im Wald;
Sieh, nun kommt Väterchen bald.
Bist du nun folgsam, mein Liebchen,
bringt er dem artigen Bübchen
[: Vögelein mit aus dem Wald. :]

3. Ei, wie herrlich und schön
wird dir ein Kittelchen stehn!
Kannst du erst mutig dann laufen,
wird er ein Flintchen dir kaufen,
[: machst du Piff Paff so wie er. :]

4. Ängstigen wird es ja mich
oftmals, mein Bübchen, um dich,
daß nicht ein Füchslein dich beiße
oder ein Wolf gar zerreiße;
[: lieber zerreiss' er ja mich. :]

A. W.

Ein Kapitel zur Not unserer Opernbühnen.

Die Oberrechnungskammer hat dem Preuß. Landtag eine Denkschrift über die Aufwendungen für die staatlichen Theater zugeleitet. Danach betrugen die Zuschüsse für die staatlichen Theater in Berlin im Jahre 1924 noch 1 601 179 Reichsmark, während im Jahre 1928 die außerordentliche Höhe von 6 917 561 Reichsmark, also rund 7 Millionen, aufgewendet werden mußten. Dazu kommen außerdem noch an Sonderaufwendungen für den Um- und Erweiterungsbau der Oper „Unter den Linden" 12,1 Millionen, sowie für den Umbau und die Einrichtung der „Oper am Platz der Republik" 4,2 Millionen Reichsmark. Das sind insgesamt über 23 Millionen, die in einem Jahre für die Staatsbühnen in Berlin aufgewendet wurden! Wer weiß, mit wie außerordentlich geringen Mitteln sich die Opern der Provinz begnügen müssen und wie diesen Provinzopern — die relativ in vieler Hinsicht weit Wertvolleres bieten als die Berliner Bühnen (man vergleiche in diesem Heft den Aufsatz über die Aufführung von Dohnanyis „Der Tenor" durch die Altenburger Oper) — auch noch diese geringen Zuschüsse vielfach zu schwinden drohen, der wird verstehen, daß die „Provinz" die Aufwendung solch ungeheuerlicher Summen für Berlin nicht mehr versteht und im stärksten Maße mißbilligt. Ein Teil von diesen großen Summen der Erhaltung unserer Provinzopern zugewendet, würde wertvollste Kulturarbeit bedeuten!

Was leisten unsere aus deutschen Staats- und Gemeindemitteln so reich bezuschußten Opern für die deutsche Kunst? Eine Statistik stellt für die Spielzeit 1927/28 folgende Vergleichszahlen von aufgeführten deutschen und ausländischen Werken fest:

München	87 deutsche Werke,	54 ausländische Werke,
Frankfurt a. M.	61 „ „	48 „ „
Hamburg	50 „ „	49 „ „
Wien	72 „ „	75 „ „
Dresden	38 „ „	40 „ „
Köln	24 „ „	29 „ „
Staatsoper Berlin	41 „ „	58 „ „
Städische Oper Berlin	30 „ „	63 „ „

Man sieht, Berlin erhält die größten Zuschüsse aus staatlichen Mitteln und leistet im Verhältnis am wenigsten für unsere deutsche Musik!

Der erste deutsche „Moor-Doppelflügel".

Nach der ersten Vorführung des Pleyel-Moor-Flügels in Berlin war man gespannt, welche deutsche Firma den ersten Moor-Flügel in Handel bringen würde. Denn daß es sich hierbei um eine bedeutungsvolle Erfindung handelte, die den technischen Vorzug des alten Klaviercembalo mit den Errungenschaften des modernen Klavierbaus verbindet und eine Umwälzung der Klavierindustrie in vielleicht nicht allzu ferner Zukunft voraussagt, war von vornherein klar. Nunmehr hat die Firma C. Bechstein das Herstellungsrecht erworben und ein Instrument geschaffen, dessen Vorzüge geradezu überraschen. Klangliche Unvollkommenheiten, die der Eigenart des Pleyel-Fabrikates anhaften, zeigen um so eindringlicher den Abstand zu diesem neuen Bechsteinflügel, dessen Klangfülle und Tonschönheit gerade beim Moor-Flügel besonders vorteilhaft zur Geltung kommt. Eine Vorführung vor geladenen Gästen durch den Erfinder, dessen improvisierter Vortrag sehr sympathisch wirkte, bewies aufs neue die ausgesprochenen Vorteile des Moor-Systems. Die Oktaven-Koppelung durch doppelte Manuale gestattet das Legato-Spiel in Oktaven, das bequeme Greifen von Dezimen und größeren Intervallen. Das Übergreifen der Hände wird durch das höher gelegene zweite Manual erleichtert und zwangloser gestaltet. Das Spiel von weit auseinanderliegenden Akkorden (über den Umfang der gesamten Klaviatur) wirkt sich besonders aus bei der Transkription von Orgelwerken Bachs und Händels, deren ursprünglicher Charakter in weit höherem Maße gewahrt bleibt als bei der bisherigen Spielpraxis.

(Man bedenke die Erhöhung des künstlerischen Eindrucks, wenn das lästige Arpeggieren weitgriffiger Akkorde nunmehr völlig in Wegfall kommt!) Die Spieltechnik ist sehr einfach, allerdings ist ein erhöhter Fingerdruck in Kauf zu nehmen bei der Oktaven-Koppelung — ein geringer Nachteil, den jeder Organist zu überwinden hat!) In klaviertechnischer Beziehung bedeutet die Erfindung Moors eine wesentliche Erleichterung, die dazu angetan ist, dem Klavier neue Freunde zu erwerben und ihm den Platz in der Hausmusik zurückzuerobern. Und somit ist auch vom kulturellen Standpunkt die allgemeine Einführung des Bechstein-Moor-Flügels froh zu begrüßen! F. St.

Buntes Allerlei.

Ausfuhr deutscher Musikinstrumente. Ali Weyl-Nissen gibt in seinem Aufsatz „Deutsche Musik im Auslande" folgende Teilstatistik über den Export von Musikinstrumenten: „Die Gruppe der Musikinstrumentenindustrie als Ganzes steht an der Spitze aller Exportindustrien mit einem Verhältnis Inlands- zu Auslandsabsatz von 1 : 3. Allein unser Export an württembergischen Mundharmonikas beträgt 50 Millionen Stück im Werte von 14,5 Millionen Mark im Jahre und deckt fast monopolartig den Weltbedarf mit 20 Millionen Stück in Amerika, 5 Millionen in England, 3 Millionen in Indien. Der Rest geht in kleineren Partien vor allem nach Italien, Argentinien und Kanada. Der Gesamtexport von Musikinstrumenten hatte 1928 den Wert von 111,7 Millionen Mark."

Gegen das Freikarten-System. Ebenso wie die Oper unter dem Star-Unwesen leidet, so krankt das Konzertleben an dem Freikartensystem. Es ist gewiß begreiflich, daß ein angehender Künstler zu seiner Einführung eine große Zahl von Karten verschenken muß, um die wünschenswerte öffentliche Beachtung zu finden. Was aber einstmals als Vergünstigung galt, wird durch Übertreibungen des Prinzips zum Mißbrauch. Die Verhältnisse liegen heute so, daß man den Genuß von Freikarten als beinahe selbstverständlich voraussetzt und es nahezu als eine Beleidigung betrachtet, wenn ein Veranstalter seine Konzertkarten im Freundeskreise zum Verkauf anbietet. Es sind Fälle bekannt, daß Konzertbesucher für Auto, Programm, Garderobe usw. Beträge ausgeben, die dem doppelten und dreifachen Preis der geschenkten Karten entsprechen. Wie soll hieraus eine Gesundung des Konzertlebens erwachsen? Die Konzertdirektionen Wiens haben sich an den Wiener Steuerreferenten bereits mit dem Gesuch gewandt, um die Besteuerung der Konzertfreikarten aufzuheben oder wenigstens zu reduzieren. Denn häufig genug kommt es vor, daß die Steuerbeträge die Gesamteinnahme des Konzertes um das Vier- bis Achtfache übersteigen. Dadurch haben die „Einführungskonzerte" in Wien bedeutend nachgelassen, und immer weniger fremde Künstler debutieren in der Donaumetropole. Und ähnlich liegen die Verhältnisse in anderen deutschen Großstädten.

Gegen die Berliner Kroll-Oper. In der dem Preußischen Landtag zugegangenen Denkschrift der Oberrechnungskammer heißt es u. a., daß die Steigerung der Zuschußbeträge für die drei Berliner Opernhäuser über das erträgliche Maß hinausgehe. Es wird dann insbesondere das Fehlen einer wirklichen einheitlichen Leitung für das gesamte staatliche Theaterwesen unter dem zuständigen Ressortminister bedauert und erklärt, daß es für die wirtschaftliche Gesundung der Berliner staatlichen Theater unerläßlich erscheine, Mittel und Wege zu finden, um das konkurrenzmäßige Nebeneinanderbestehen von drei großen Opernhäusern mit mehr oder weniger gleichartigem Spielplan zu beseitigen, da es sich gezeigt habe, daß das Publikum der Nachkriegszeit niemals eine solche Fülle künstlerisch höchststehender Darbietungen auf diesem Gebiet gleichzeitig finanziell tragen könne. Insbesondere verlangten die Verhältnisse bei der Oper am Platze der Republik eine gründliche Umgestaltung. Diesen Ausführungen ist voll und ganz zuzustimmen. Die nahezu völlig leeren Ränge der Kroll-Oper an Premierentagen beweisen am besten, daß es die Leitung nicht ver-

steht, durch künstlerisch einwandfreie Aufführungen den musikliebenden Mittelstand zu gewinnen. Eine künstlerische Umgestaltung ist die erste Vorbedingung für eine Besserung der Wirtschaftslage.

Scherzando.

Wer war der erste Organist? Gott in eigener Person! Diese Tatsache entnahmen die „Schweizerischen Musikpädagogischen Blätter" einem Textprogramm für den Festgottesdienst anläßlich der Jahresversammlung der Schweizerischen reformierten Predigergesellschaft in Aarau, auf dem zu lesen war:

Lied 1, Strophe 2: „Wir beten an und loben dich,
wir bringen Ehr und danken,
daß du, Gott Vater, ewiglich
registrierst ohn' alles Wanken. . . . ."

Was so ein Druckfehler-Teufelchen nicht alles ans Licht bringt!

Im Laufe seines Schaffens wurden Max Reger manche Titel verliehen. Einmal bemerkte Reger, es fehle ihm nun nur noch die Bezeichnung eines Ökonomierates. Erstauntes Fragen der Anwesenden wurde damit beantwortet, auch er habe doch schon „so viel Mist fabriziert".

Wie sehr Reger auch Sinn für Humor hatte, zeigt folgende Begebenheit: Einmal veranstaltete er in Hamburg ein Konzert, bei welchem u. a. das Violinkonzert von Beethoven gespielt wurde. Ein anwesender Kritiker rügte am anderen Tage in seiner Zeitung die von dem Geiger gebrachte „Stillose und minderwertige Kadenz", weil er glaubte, der Geiger habe dieselbe eigenmächtig eingefügt. Reger begab sich an den Fernsprecher, ließ sich mit dem Kritikus verbinden und sprach mit erdentrückter Stimme: „Hier Ludwig van Beethoven, Elysium. Ich wollte Ihnen nur sagen, daß die gestern gespielte Kadenz tat-sächlich von mir stammt!" —

Reger war in eine größere Provinzstadt zur Aufführung eines seiner Orchesterwerke geladen und wohnte einer Probe bei. Unzufrieden und nervös zündete er eine Zigarette nach der anderen an. Als der Dirigent dies bemerkte, äußerte er, in seiner Eitelkeit gekränkt, das Rauchen sei hier unstatthaft. „Stimmt, stimmt," antwortete Reger, „man musiziert hier ohne Feuer!"

Haydn speiste einst mit Gelehrten und Künstlern. Unter anderm wurden auch gebratene Hähnchen, in Wien Backhendel genannt, aufgetragen. „Sehen Sie, meine Herren," sagte Haydn, „sonst geht der Händel über den Haydn, jetzt kommt der Haydn über Händel."

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

„L'ultimo Lord", Oper von Franco Alfano (Teatro San Carlo Neapel).
„Transatlantic", amerikanische Oper von George Antheil (Frankfurt a. M.).
„X-mal Rembrandt", Oper in einem Akt von Eugen Zador (Breslau).
„Le Roi d'Yvetot", Oper von Jacques Ibert (Paris).
„Der Fächer der Johanna" von Maurice Ravel (Ballett der Städtischen Bühnen Hannover).
„Judith" v. Gronostay (Stadttheater Koblenz).
„Die baskische Venus", Oper von Hans Wetzler (Stadttheater Bremen).
„Die Tänzerin des Himmels", Märchenpantomime von Fritz Behrend (Augsburg).
„Die Schwalbe" von Puccini (Breslau).
„Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny" von Kurt Weill (Leipzig).
„Der Rosenbusch der Maria" von Erwin Dressel (Leipzig).
„Die Briganten" von J. Offenbach, in Neubearbeitung durch Karl Kraus (Stendal, unter Fritz Mahler).

„Robinson“ von Offenbach (deutsche Uraufführung, Leipzig).

„Abendsegen“ von Cherubini (Urform, deutsche Uraufführung, Königsberg i. Pr.).

„Boccaccio“ von Suppé in Neubearbeitung durch Dr. Paul Legband. Die Hauptrolle wird für einen lyrischen Tenor umgeschrieben (Gladbach-Rheydt).

„Ijola“, Oper in vier Akten von Peter Rytel (Warschau).

„Konrad und Marie“, Oper von Feilitzsch (Stadttheater Ulm).

„Der arme Marquis“, Singspiel in zwei Akten von Hans Schilling (unter MD. Schlosser durch die „Münchener Opernbühne“, Süddeutsche Wanderoper des Bayer. Volksbildungsverbandes).

„Galathea“, Oper von Walter Braunfels (Opernhaus Frankfurt a. M.).

„Das Leben des Orest“ von Ernst Krenek (Leipzig).

Konzertwerke:

Karl Heinrich David: Konzert für Klavier und kleines Orchester (Winterthur, Schweiz).

Volkmar Andreae: „Musik für Orchester“ und Fritz Brun: V. Sinfonie („Tonhalle-Gesellschaft“ Zürich).

Ernst Kunz: „Vom irdischen Leben“, Oratorium (Zürich).

Dietrich Buxtehude: „Ihr lieben Christen, freut euch nun“ in Bearbeitung von August Herchet für Soli, Chor, Streicher und Orgel (Bachverein, Gladbach).

Adolf Leßle: Konzert für Violoncello und Orchester (Stettin, unter MD. Wiemann).

Leo Reiter: „Deutsche Trauermesse“ (Graz).

Franz Mayerhoff: „Belagerte Stadt“, Liederzyklus m. Orch. (Mirag, Leipzig).

Günther Raphael: „Variationen über ein schottisches Volkslied“ f. Orch. (Duisburg).

Lothar Windsperger: „Requiem“ für Soli, Chor, Orchester (Düsseldorf).

Miklós Rózsa: Klavierquintett (Duisburg, Grevesmühl-Quartett).

Br. Beckmann: Symphonie F-dur (Städt. Konzert, Malmö).

Felix v. Weingartner: 6. Symphonie (Allg. Musikgesellschaft Basel).

Heinrich Pestalozzi: Kinderstücke f. Orchester (Allg. Musikgesellschaft Basel).

Stefan Frenkel: Violinkonzert (Dresdener Philharmonie).

H. Bullerian: Kammersinfonie (Dresd. Philharmonie).

Th. Blumer: Chinesische Gesänge für Sopran und Orchester (Dresdener Philharmonie).

Roderich v. Mojsisovics: „Träume am Fenster“, Liederzyklus f. Tenor u. Orchester (Graz, unter GMD. Osw. Kobasta).

Emerich Vidor: „Improvisationen über ein eigenes Thema“ f. Orch. (Weißenfels a. S., unter MD. Thiede).

Arthur Piechler: „Sursum Corda“ f. gem. Chor, Soli, Orchester u. Orgel (Wiener Konzerthausgesellschaft).

Hugo Hermann: Sinfonietta f. Soloinstrumente (Reutlingen, unter M. Hahn).

Renzo Bossi: Requiem f. gem. Chor u. Orch. (Philh. Gesellschaft Bremen. unter GMD. Prof. Ernst Wendel).

Albert Maria Herz: Vier kleine Orchestersätze Opus 8 (Städt. Orchester Köln unter GMD. Abendroth).

Albert Maria Herz: An den Mistral. Ein Tanzlied von Fr. Nietzsche (Konzertverein Kölner Singakademie unter Hans Morschel).

Hermann Unger: Konzert für Orchester, op. 61 (Konzert-Gesellschaft Köln unter GMD Prof. H. Abendroth).

Richard Wetz: Ein Weihnachtsoratorium (Städt. Konzerte Aachen unter Prof. Dr. Peter Raabe und gleichzeitig Musikverein Münster i. W. unter GMD. Dr. Richard von Alpenburg).

Paul Kletzky: Variationen für Orch. (Städt. Orchester Essen unter GMD. Max Fiedler).

J. Medins: Cellokonzert (mit Fritz Bühling durch Städt. Orchester Essen).

Joseph Marx: Klavierkonzert (mit Walter Gieseking durch Städt. Orchester Essen).

Günther Raphael: Variationen über ein schottisches Volkslied (Duisburg unter Eug. Jochum).

Richard Heger: Symphonie (Dortmund unter Wilhelm Sieben. Reichsdeutsche Uraufführung).

H. Pfeiffer: Messe in E-dur für Chor, Soli und Orchester (Buer i. Westf. unter Paul Belker).

H. Fleischer: 4. Sinfonie (Gelsenkirchen unter Paul Belker).

Robert Rehau: Ouvertüre zu einer heiteren Oper (Halle a. S. unter GMD. Erich Band).

Günther Raphael: Requiem (Schlesische Philharmonie Breslau unter Professor Dr. Georg Dohrn).

Rud. Hartung: Sinfonie (Landestheater Braunschweig unter GMD. Klaus Nettstraeter).

O. Respighi: Römische Feste (Städt. Kurorchester Wiesbaden unter Carl Schuricht).

Georg Böttcher: Musik aus der Gegenwart f. Orch. (Landestheater Braunschweig unter GMD. Klaus Nettstraeter).

Günther Raphael: Violinkonzert C-dur (mit Gustav Havemann durch Württembg. Landestheater unter GMD. Carl Leonhardt).

Arthur Kusterer: 1. Symphonie in d-moll (Württemberg. Landestheater unter GMD. Carl Leonhardt).

Wolfgang Am. Mozart: Divertimento in D-dur für Violine und Orchester eingerichtet von Georg Göhler (Philharmonie Halle a. S.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Kurt v. Wolfurt: Variationen und Charakterstücke für Orchester über ein Thema von Mozart (Dortmund).

Erwin Zillinger: „Deutsche Messe" für 3 Einzelstimmen u. 3 Chöre ohne Begleitung (Schleswig, unter Richard Liesche).

Albert Maria Herz: Liederzyklus nach Stefan George (Köln).

Ludw. Bonvin: „St. Hildegardismesse" (Bingen).

Adolf Busch: Kammerkonzert op. 43a und J. Ph. Telemann: Kammerkonzert; W. Fortner: Marianische Antiphonen (Niederrheinisches Musikfest, Düsseldorf).

Th. Wagner-Löberschütz: „Dem Gedächtnis unserer Gefallenen", Kantate für Chor und Blasorchester (Vacha-Rhön, unter Leitung d. Komponisten).

Guido Pennain: Trio für Klavier, Viol., Vc. (Leipzig).

Eduard Künneke: „Tänzerische Suite" (Rundfunk Berlin).

Th. Rüdiger: Violoncello-Konzert D-dur, gesp. v. Walter Schulz (im 2. Sinfoniekonzert, Saarbrücken).

Miklós Rózsa: Streichtrio (Leipzig, Schachtebeck-Quartett).

Ernst Kunz: Klavierkonzert (Berlin, unter Josef Balay durch Sascha Bugdolt mit dem Berliner Sinfonie-Orchester).

Roderich v. Mojsisovics: Tryptichon a-moll für Orgel op. 77 (Leipzig, Andreaskirche).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

DAS 98. NIEDERRHEINISCHE MUSIKFEST IN DÜSSELDORF.

Dieses altehrwürdige Fest ringt fraglos um seine Existenz. Es gehört schon eine neue, starke Impulsanregung der Feststädte dazu, ihm über die nach und nach eingeengte Lokalangelegenheit hinaus erhöhte Daseinsberechtigung zu geben. Generalmusikdirektor Hans Weisbach, der Feuerkopf, musizierte an zwei Tagen mit seinem vokalisch außerordentlich streng durchgebildeten Chor Bachs h-moll-Messe und die „Neunte" von Beethoven in musikantisch ungemein lebendiger und seelisch vertiefter Manier. Der einleitende Kammermusikabend brachte neben der umjubelten Gesangskunst der Maria Ivogün als Uraufführung ein Kammerkonzert für 2 Violinen, 2 Bratschen, 2 Gamben, Cello, Baß und Klavier von Adolf Busch, feingebaute und klangadelige Musik ohne Problematik und abwegige Experimente (P. Grümmer und Helfer-Weisbach am Klavier) und eine ausgegrabene, noch lebens- und hörfähige Flötensonate von J. Ph. Telemann (Paul Stolz). Besonderes Interesse fanden sodann als chorische Taufe die „Vier Antiphonen" des jungen Leipziger Grabnerschülers Wolfgang Fortner, das Gesellenstück einer starken, hoffnungsvollen Begabung, die hier vom Tonmaterial der Gregorianik ausgeht, einen sehr strengen und sängerisch linearen Stil sucht und in den besten Partien des ernstzunehmenden Opus auch findet. Kontrapunktisch sauber gebaute Chorsätze stehen ariosen, dem Alt zugewiesenen Zwischenstücken gegenüber (Inga Torshof). Der Täufling, der seinen Weg machen wird und vom Chor des Städt. Musikvereins trotz nicht ganz alltäglicher Schwierigkeiten eindrucksvoll herauskam, wurde sehr gut aufgenommen. Als erstrangige Solisten standen Mia Neusitzer-Thoenissen, Anni Quistorp, A. Kohmann und P. Bender zur Verfügung. Neu im organisatorischen Sinne war die Einbeziehung der Konzerte in die regelmäßigen Winterveranstaltungen aus Sparsamkeitsgründen. Ohne Frage der erste Schritt einer „Entfestung". Soll ein Begräbnis erster Klasse aufgehalten werden, wird auch das Programm in erster Linie dem chorisch Neuen und Zukunftsstarken sich hinwenden müssen. Ernst Suter.

MUSIKPÄDAGOGISCHE TAGUNG ZU MAINZ.

Zur Musikpädagogischen Tagung vom 5. bis 8. Oktober in Mainz waren der Einladung des „Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht", des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" zahlreiche Wissenschaftler, Komponisten, Dirigenten, Musiklehrer und Kritiker gefolgt. Die Eröffnung der Tagung fand durch Arnold Ebel-Berlin statt. Bei den Begrüßungen sprach Ministerialrat Leo Kestenberg über „Musik und Staat". Am zweitfolgenden Tag hielt Prof. Dr. H. J. Moser-Berlin einen Vortrag über „Allge-

meine Probleme der Muſikerziehung". Seinen gewichtigen Ausführungen iſt zu entnehmen, daß Muſikerziehung eine nicht weniger produktive Tätigkeit als Komponieren ſei. Aufgabe des Lehrers iſt, dem Schüler mehr zu geben, als er ſelbſt von ſeinem Lehrer empfangen habe. Das Wichtigſte bei Erziehung der Laienſchaft iſt, daß ſie erkennt, wie ſchwer die Dinge ſind, und ſie vor dem Wahne, es beſſer machen zu können, bewahrt bleibt. Nie aus dem Auge darf gelaſſen werden, daß das Kunſtwerk das Ziel iſt, Tradition und Autorität des Lehrers haben bei Erläuterungen mitzuwirken. Über die Methodik ſagt Redner, von einem Stück zum andern jagen, iſt wertlos; Erkenntnis des Baues eines Muſikſtückes bleibt Hauptgebot. Korrekte Wiedergabe des Notenbildes bleibt ohne Wert, wenn die Seele des Muſikſtückes fehlt. Sehr ſkeptiſch betrachtet Redner die Empfehlung einzelner Kunſtrichtungen und lieh der beherzigenswerten Meinung temperamentvollen Ausdruck, daß der Lehrer die ganze Literatur kennen müſſe. Dieſe Äußerung bezog ſich wohl hauptſächlich auf einen Vortrag in der Arbeitsgemeinſchaft, in dem Prof. Dr. H. Mersmann das Thema „Der Unterrichtswert der zeitgenöſſiſchen Muſik" behandelte. Auf Muſikgeſinnung, gleichgültig, ob ſie altmodiſch oder modern, kommt es an. Prof. Moſer ſchloß ſeinen eindrucksvollen Vortrag mit dem Ruf: Weg vom Schematismus und zum blühenden Leben! Ferner ſprachen Prof. Dr. F. Noack über „Die Bedeutung der Gehörbildung für den Inſtrumentalunterricht", Dr. Herm. Reichenbach („Die gegenwärtige Lage der muſikaliſchen Jugendbewegung"), Studienaſſeſſor Dore Brandt („Schule und Hausmuſik") und in der Arbeitsgemeinſchaft Frieda Loebenſtein („Muſikerziehung durch das Klavier"). Als Feſtvorſtellung brachte das Stadttheater Hans Pfitzners Muſikdrama „Der arme Heinrich". Der Komponiſt, deſſen Werk im Jahre 1895 hier ſeine Uraufführung erlebt hatte, ſaß am Dirigentenpult. Für die mittelalterliche muſikaliſche Legende ſetzten Orcheſter, Charlotte Maſſenburg (Hilde), Hermine Dippel (Agnes), Harry Schürmann (Heinrich), Frz. Larkens (Dietrich) und Hans Görlich (heilkundiger Mönch) begeiſterungsvoll beſtes Können ein. Die große Zuhörerſchaft zeichnete den Komponiſten durch ſtarke Ovationen im Kreiſe ſeiner wiederholt durch ſtürmiſchen Beifall gerufenen Interpreten aus.

Das Sinfoniekonzert des Städtiſchen Orcheſters am folgenden Abend ſtand unter Direktor Hans Rosbauds Führung. Einer „Ouvertüre für großes Orcheſter, op. 25" von Hans-Oscar Hiege folgte Walter Braunfels'-Köln „Konzert für Orgel und Orcheſter, op. 38". Beide Neuheiten hatten Erfolg. Während Hermann Kundigrabers-Aſchaffenburg breit ausgeſponnene „Steyeriſche Sinfonie" wenig Anklang fand, obgleich ihr der Konzertleiter ſeine feinfühlige Dirigentenkunſt in reichſtem Maße geliehen hatte. Der erſte Kammermuſikabend, der im Zeichen der Muſikrichtungen der beiden letzten Jahrzehnte ſtand, weckte für das Kunſtſchaffen von Johanna Senfter-Oppenheim durch eine „Sonate für Bratſche und Klavier, op. 41" großes Intereſſe, das auch Lothar Windsperger-Wiesbaden mit ſeinem aus dem Jahre 1914 ſtammenden „Trio h-moll für Klavier, Violine und Violoncell, op. 18" zu gewinnen wußte. Ein „Quintett für Klarinette, zwei Violinen, Bratſche und Violoncell op. 3" von Ernſt Schiffmann-München verlor, trotz entſprechender Melodik, durch zu große Weitſchweifigkeit. Die Uraufführung des „Elmauer Tagebuch, op. 37" brachte „zehn Bagatellen für Klavier" von Wilh. Kempff-Stuttgart. Am luſtigſten an dieſen Bagatellen ſind die programmäßigen Überſchriften: „Fräulein Krauſe verkündet beim Eſſen eine wichtige Neuigkeit" — „Johannes Müller ſpricht" u. a. Größerer künſtleriſcher Erfolg war in dem zweiten Kammermuſikkonzert Werken von Ernſt Roters-Hamburg („Klavierſuite, op. 17), Kurt Kern-Leipzig („Sinfoniſche Tänze für Klavier"), Herm. Erdlen-Hamburg („Suite für Violine und Klavier, op. 5"), Richard Trunk-Köln („Kleine Lieder an Klara") und Günter Raphael-Leipzig („Quintett in f-moll für 2 Violinen, 2 Bratſchen und Violoncell, op. 17" beſchieden. Damit hatte die muſikpädagogiſche Tagung ihren Abſchluß gefunden. Den Teilnehmern, die aus allen Teilen des Reiches gekommen waren, werden die Feſttage in dem gaſtlichen Mainz, wo ſie Bürgermeiſter Herm. Hiemenz im Namen der Stadtverwaltung herzlich willkommen hieß, eine angenehme Erinnerung bleiben. J. L.

ERSTE TAGUNG DES RHYTHMIKBUNDES (DALCROZE) ZU BERLIN.

Die von Dalcroze begründete Erziehungsmethode hat einen ſtarken Anhängerkreis gefunden. Und dies mit Recht. Denn niemand wird der rhythmiſchen Lehre in ihrer geſamten Auswirkung eine kulturelle Bedeutung für die Lebensentwicklung abſprechen. Als ein Kind unſerer an ſozialen Beglückungsideen krankenden Zeit haften jedoch auch der Rhythmikbewegung jene Schlacken an, die in Form von Schlagworten unſer allgemeines Muſikleben beeinfluſſen und darauf hinzielen, Kunſt nicht als Kunſt zu betrachten, ſondern als einen Gebrauchsgegenſtand des alltäglichen Lebens. „Kunſt

ist nichts Besonderes mehr!" verkündet Susanne Trautwein gelegentlich der ersten Tagung des Rhythmikbundes im Berliner Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht. „Kunst gehört zum Menschen, gehört einfach in uns hinein, sie tritt mit dem Kinde ins Bewußtsein. Kunst ist eben da — sie ist in uns, und unsere Aufgabe besteht darin, den Regungen der Kinderseele nachzuspüren, den künstlerischen Erziehungsgesetzen nachzugehen, die vom Kinde selbst aufgestellt werden." Leo Kestenberg, die lebendige Weckeruhr der „schöpferischen Keime" im Kinde, hat ganz ähnliche Forderungen aufgestellt. . . .

Doch gemach! Was wir im Verlauf der Tagung zu sehen bekamen, war ja im Grunde genommen gar keine „Kunst" an sich. Es waren Elemente der Kunst, in Form von abstraktem Rhythmus losgelöst vom Gesamtbild der Kunst. Es boten sich Wege zur Kunst, vorbereitende Übungen zum Musikverständnis, Erleichterungen der Lehrmethode durch spielerische Bewältigung technischer Probleme. „Angewandte" Musikpädagogik, Erziehung zur Musikfreudigkeit. In den Händen verantwortungsvoller Jugendführer zweifellos geeignete Möglichkeiten, um die Erlebnisfähigkeit des Kindes und seine seelische Anteilnahme am gesamten Musikbild zu wecken und zu steigern. Führen nicht viele Wege nach Rom?

Und die geschauten und miterlebten Darbietungen waren in der Tat recht geeignet, das fachliche Interesse an den verschiedentlichen neuartigen Gesichtspunkten der Musikerziehung stark zu erregen. Stets von der kindlichen Vorstellung ausgehend, werden technische Probleme „spielend" erlernt, das Tempo aus dem Schritt entwickelt, der Unterschied von hohen und tiefen Tönen aus der Bewegung der Arme. Zeichnungen der erlebten Klangeindrücke leiten unbewußt und zwanglos zum Notenbilde über. Bewegung und Ruhe, Spannung und Entspannung treten in Beziehung zur Musik. Die Rhythmiklehre dient somit vortrefflich dazu, die gesamte Lebensentwicklung „musikalisch" zu gestalten, den Rhythmus auf das Arbeitstempo des alltäglichen Lebens zu übertragen und die innere „Harmonie" des Menschen zu fördern. Ganz besonders überzeugend wirkt die Rhythmiklehre in der Heilpädagogik bei ihrer Anwendung auf taubstumme und schwachsinnige Kinder. Es war erstaunlich, zu sehen, wie taubstumme Kinder zum Klange der Musik rhythmisch gehen lernten, ja sogar durch Vibration in der Lage waren, das Gefühl für Unterschiede der Tonhöhen zu steigern. Leicht und schnell begriffen selbst schwachsinnige Kinder aus dem Rhythmus ihres eigenen Namens den Unterschied der Taktarten. Die lebhafte Freude der Kinder an musikspielerischer Betätigung bewies am besten den seelischen Wert der Rhythmiklehre, die zweifellos eine Zukunft besitzt.

Die Tagung war gemeinsam mit dem Reichsverband deutscher Tonkünstler veranstaltet. Die Begrüßungsansprachen hielten Frl. Prof. Charlotte Pfeffer, Prof. Dr. Max v. Schillings, Arnold Ebel. Ein besonderer Dank gebührt den Referentinnen Elfriede Feudel, Mimi Scheiblauer, Käthe Jacob. Fritz Stege.

TAGUNG DER 57. VERSAMMLUNG DEUTSCHER PHILOLOGEN UND SCHULMÄNNER IN SALZBURG

(25.—28. September 1929)

An dieser Stelle gilt es sich darauf zu beschränken, über den musikwissenschaftlichen Teil der Vorträge zu berichten. Es wurden insgesamt 5 Referate gehalten, die das musikhistorische bzw. musikpädagogische Gebiet berührten. Den Vorsitz führte der Wiener Ordinarius Prof. Dr. Robert Lach. Den Eröffnungsvortrag hielt Prof. Dr. J. Müller-Blattau, Königsberg. Sein Thema lautete: „Zur Musikübung und Musikauffassung der Goethezeit". Das Hervorspringendste der Ausführungen dieses Gelehrten war die Ergänzung der bisherigen Betrachtungsweise nach der Seite der Ideengeschichte hin. Er rückte dabei in den Vordergrund die Ideen vom „Volkslied" und der „Wahren Kirchenmusik". Beide Musikgattungen erscheinen dem Vortragenden als „außerhalb der «Musik als Kunst»" zu liegen und dem Gebiete der „Gebrauchsmusik" im besten Sinne des Wortes anzugehören. Die wichtigsten Namen, an die sich der Ansatz einer Entwicklung in diesem Sinne knüpft, sind Hamann, Herder, Reichardt und Goethe. Der jüngsten Zeit war es erst vorbehalten, die damals ins Stocken geratene Entwicklung wieder aufzunehmen und in modernem Sinne fortzuführen. — „Mozarts kirchliche Instrumentalmusik" unterzog Dr. Erich Schenk, Rostock, eingehender Betrachtung. Der Vortragende stellte zunächst fest, daß die unter dem Namen „Orgelsonaten" bekannten Kompositionen, welche einzig hier in Betracht kommen, nicht durchwegs diese Bezeichnung verdienen, da die Orgel in manchen ausschließlich als Continuo-Instrument verwendet wird. Die eingebürgerte Gewohnheit der Verwendung reiner Instrumentalmusik im Meßproprium ist Mozart Vorwand, je nach Geschmack Stücke mit formalem Einschlag des Kirchentrios, des italienischen oder französischen Typs der Operneinleitung, des Klavierkonzerts und der Konzertsymphonie zu schreiben. Selbst vom Divertimento her zeigen sich Beeinflussungen. Bewußtes Archaisieren liegt hier Mozart fern. Seiner Schaffensweise

entſpricht es, frei von äſthetiſierender Reflexion im Praktiſchen fußende Muſik zu ſchreiben. — Dozent Dr. Karl Guſt. Fellerer, Münſter i. W. hatte das Thema „Die Forſchung über antike Muſik in Vergangenheit und Gegenwart" gewählt. Er führte aus, wie ſehr für die Erforſchung der antiken Muſik die Auffaſſung ausſchlaggebend wurde, mit der man an die Betrachtung herantrat, ob man die Angelegenheit vom philologiſchen oder muſikaliſchen Standpunkt aus anging, ob man rein hiſtoriſche Intereſſen dabei verfolgte oder aus der antiken Kunſt ſich für die neue Muſikübung beſondere Vorteile erhoffte (Renaiſſance). Auch ethiſche und pädagogiſche Fragen ſpielen hiebei eine große Rolle. In der Gegenwart tritt die geiſtes- und entwicklungsgeſchichtliche Betrachtungsweiſe in den Vordergrund, wodurch die Ergebniſſe der früheren Unterſuchungen im neuen Licht erſcheinen. Die Ausführungen des Redners waren durch reiche Literaturnachweiſe geſtützt. — Prof. Dr. Cornelius Preiß, Linz a. D., zeigte in ſeinem Referat „Der Unterricht in der Muſikgeſchichte an den öſterreichiſchen Mittelſchulen und Lehrerbildungsanſtalten", wie mehr und mehr der Muſikunterricht die verſchiedenen Obligatfächer der Muſikſchulen in Öſterreich zu durchdringen beginnt und wie die neueſten Lehrpläne darauf angelegt ſind, die muſikaliſche Bildung der allgemeinen als notwendigen Faktor hinzuzugeſellen. Als eine Lücke empfindet man es, daß bisher kein Muſikgeſchichtelehrbuch geſchrieben iſt, das Nichtfachmuſikern oder doch ausgeſprochenen praktiſchen Muſikern in die Hand gegeben werden kann. Alle Muſikgeſchichten erweiſen ſich in irgend einer Hinſicht als nicht vollkommen entſprechend. Das Schlußreferat hält Dr. Bernh. Paumgartner, Salzburg. Er ſpricht über das Weſen des „Mechaniſtiſchen Prinzips im Muſikunterricht". Dieſe Lehrweiſe wirkt ſich inſoferne hemmend aus, als ſich das Inſtrument zwiſchen das Notenbild und die Anſchauung des Lernenden ſchiebt. Erſt über den Umweg des Inſtruments tritt die Tonvorſtellung für den Schüler in Erſcheinung, wobei ſie viel an Plaſtik verliert. Es müßte zunächſt die Tonvorſtellung am Geſangsunterricht ohne Noten gebildet werden, ſodaß dann ſpäter das Notenbild bereits ein Tonbild im Schüler hervorruft und bei der Ausführung am Inſtrument ein Vergleich zwiſchen Vorſtellung und Verwirklichung möglich iſt. Melodielehre ſoll der Ausgangspunkt des Unterrichts ſein, die Tonſetzübungen ſollen mit der Melodiebildung, nicht mit der Ausſetzung eines cantus firmus im Baße beginnen.

Die Vorträge der Tagung gelangen in einem eigenen Berichtband auszugsweiſe zur Veröffentlichung.

Dr. Roland Tenſchert.

GASTSPIEL DER DRESDENER OPER IN GENF

während der 10. Völkerbunds-Verſammlung.

Die unlängſt von Genfer Muſikfreunden gegründete Société des Festivals Internationaux hatte für ihre erſte große Veranſtaltung die Sächſiſche Staatsoper gewonnen. Die hierüber begeiſterte Genfer Preſſe erinnerte an die zweifelsfreie Überlegenheit des Dresdener GMD. Fritz Buſch und des Orcheſters der Dresdener Oper gegenüber den anderen großen Kapellen, die gelegentlich des Internationalen Muſikfeſtes 1927 in Genf geſpielt hatten (Pariſer Konſervatorium, Concertgebouw Amſterdam und Augusteo Rom). Herr Aloys Mooſer, der unerbittliche und vielbeachtete Genfer Muſikkritiker, nannte Fritz Buſch im erſten ſeiner zahlreichen und ausführlichen Preſſeartikel den Triumphator dieſer muſikaliſchen Veranſtaltung. Der Name Buſch beſitzt in Genf durch das ſtets vor ausverkauftem Hauſe ſpielende Buſch-Quartett eine außergewöhnliche Anziehungskraft. So hatte die von den damaligen Leitern des Genfer Muſikfeſtes gegründete Société keine ſchwere Wahl; ſie konnte für ihr Debüt ſich keinen beſſeren Garanten ſichern und bezeichnete das Dresdener Opern-Enſemble auf ihren Werbedruckſachen als das beſte Deutſchlands. — Der deutſche Geſandte in Bern hatte das Patronat übernommen; der Dresdener Generalintendant war perſönlich anweſend. Sämtliche Plätze zu den beiden Opernaufführungen waren von den Subſkribenten aufgekauft, das große Publikum konnte nur zu den faſt ausverkauften beiden Symphoniekonzerten Karten erhalten.

Im Mittelpunkte des muſikaliſchen Ereigniſſes, dem von Preſſe und intereſſierter Öffentlichkeit das Signum einer ſenſationellen Begebenheit gegeben wurde, ſtanden die Erſtaufführungen der „Egyptiſchen Helena" und der „Meiſterſinger" im Grand Théâtre. Bereits das einleitende erſte Konzert der Sächſiſchen Staatskapelle in der Victoria-Hall löſte Beifallsſtürme aus, die beſonders auch dem von Prof. Adolf Buſch geſpielten Violinkonzert von Bach galten, deſſen Wiedergabe als ſchlechthin vollendet bezeichnet wurde. Die Kritik würdigte auch ausführlich die unvergleichliche Dirigentenkunſt Fritz Buſchs und das homogene Zuſammenſpiel des Orcheſters. Gleiche bewundernde Anerkennung fand auch das zweite Symphoniekonzert, in dem Adolf Buſch das Violinkonzert Beethovens ſpielte. Betont wurde die den Tonſchöpfern vollkommen gerecht werdende Interpretation („respect presque religieux du texte des maîtres), die ans Wunderbare grenzt. Für das

gebotene Zusammenspiel zwischen Dirigent und Solist genüge nicht Talent, „es bedarf einer mysteriösen Identität des Geistes, Gefühls und Temperaments, wie sie nur die Bande des Blutes schaffen". Beethoven hätte zu Lebzeiten nie eine derartige Aufführung erlebt. Fritz Busch fände in Europa nicht seinesgleichen. Die Kritik lobte wiederum die „außergewöhnliche Einheit, die Disziplin und Präzision des Orchesters, das Wunder des Ausdrucks vollbringe, und bezeichnete namentlich die Kunst des Timbalisten Knauer und die der Bläser als unübertrefflich. Die Worte magnifique und admirable schwebten auf allen Lippen. — Zur Aufführung kamen die Ouvertüren von „Freischütz" und „Oberon", je eine Symphonie von Mozart und Beethoven (zweite), die „Unvollendete" Schuberts und „Till Eulenspiegel" von Strauß.

Die von den Konzerten eingerahmten beiden Opernaufführungen, die ebenfalls vor einem erlesenen internationalen Publikum stattfanden, werden als einzigartiges musikalisches Erlebnis in der Genfer Musikgeschichte fortleben. Kammersänger Taucher, der die Rollen des Menelaos und Walter singen sollte, war durch Unglücksfall verhindert; für ihn sprangen Max Lorenz bzw. der Züricher Max Hirzel ein, die eine ausgezeichnete Presse hatten. Infolge plötzlicher Erkrankung mußte Frau Rose Pauly im letzten Augenblick für Frl. Maria Reidl die Rolle der Eva übernehmen, die sie überraschend gut durchführte. Kammersänger Plaschke fand besonders als Hans Sachs verdienten Beifall, ebenso wie Herr Ermold als Beckmesser.

Die warme Aufnahme der „Egyptischen Helena" galt besonders dem vollendeten, bis in die kleinsten Einzelheiten hervorragenden Zusammenspiel von Orchester, Sängern und Regie, also der künstlerischen Leistung, und nicht zuletzt den eigens nach Genf geführten Originaldekorationen, die Bewunderung fanden. Bei aller Anerkennung des Reichtums der Straußschen Musik, ihrer schöpferischen Kraft und ihres Rhythmus, warf die Kritik ihr Schwäche der Konzeption vor („la banalité de la pensée qui s'exprime avec tant de brillant"). Die Handlung („lassez pauvre chose") werde von großem musikalischem Aufwand verborgen. Die Leistungen Fritz Buschs als Operndirigent wurden übereinstimmend rühmlichst gewürdigt.

Wenn von einem Höhepunkt überhaupt angesichts der vollendeten Darbietungen der vier Abende gesprochen werden kann, so könnte er im großen Erlebnis der Erstaufführung der „Meistersinger in der Französischen Schweiz liegen. Wieder war es das homogene Zusammenwirken aller Elemente unter Fritz Buschs meisterhafter Führung, das den großen Erfolg brachte. „Die Vorstellung erreichte einen Grad der Vollkommenheit, die nur Bühnen ersten Ranges eigen ist — es ist nicht übertrieben, zu sagen, daß Genf seit vielen Jahren nicht ihresgleichen gesehen hat" (Mooser).

Für einen Deutschen war es eine helle Freude, verklungenes deutsches Leben in solcher Echtheit auf der Bühne der „geistigen Hauptstadt der Welt" zu sehen. Alle Darsteller waren stimmlich und in Darstellung auf der Höhe. Welch würdevolles Spiel der Meister! Die Erinnerung an die Wiederaufnahme der „Meistersinger" (vergleiche Bericht des Verfassers im Januarheft 1926 Nr. 1) nach dem Kriege in der Brüsseler Monnaie (1925) steigt herauf. Wie wenig wurden daran gemessen die belgischen Solisten bei aller Hingabe in Haltung und Spiel den Meistern gerecht!

Der Züricher Lehrergesangverein verstärkte mit 75 Köpfen den Chor mit gutem Geschick.

Die zum Schluß einsetzende Kundgebung wollte nicht enden. Darsteller, Dirigent, Generalintendant und Regisseur mußten sich immer wieder zeigen. Die Dresdener Opernleitung und die Angehörigen der in Genf so bewunderten und gefeierten deutschen Opernbühne dürfen stolz auf den großen Erfolg und auf die tiefe Freude und Beglükkung sein, die sie so vielen Musikfreunden der Völkerbundsstadt bereitet haben. M. G.

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Das Konzertleben ist von denjenigen, die dem 20. Jahrhundert spinnefeind sind, nicht nur lächerlich gemacht, sondern auch schon so oft totgesagt worden, daß man gerade am Anfang einer Saison Konzerte nicht zum wenigsten auch deshalb besucht, um zu sehen, ob sich wirklich noch jemand in die Konzertsäle verirrt. Und was ergibt sich? Daß die Leute die Konzerte, von denen sie sich etwas Besonderes versprechen oder, wie bei bedeutenden und beliebten Künstlern, eines besonderen Abends sicher sind, sogar sehr zahlreich besuchen. Dabei sei von Allerweltsängern wie R. Tauber abgesehen, der sogar eine gefüllte Alberthalle vor sich sah. Aber auch ein in Deutschland noch unbekannter Bariton wie A. Urbano von der Mailänder Scala, ein Sänger von großen Ausmaßen, sah den großen Saal des Zoologischen Gartens sehr gut gefüllt, während der geringere Salvatini immerhin den Konservatoriumssaal füllte. Weiterhin aber Künstler wie Wüllner

und Pembaur! Sie haben ihren festen, eher größer gewordenen Zuhörerkreis, Beweise genug, daß das Publikum trotz Rundfunk und Grammophon den unmittelbaren Kunstgenuß noch sehr wohl zu schätzen weiß. Es ist denn auch sicher so: Die überragende, echt persönliche Leistung wird heute sogar wohl stärker geschätzt als früher; das Mißliche besteht vielmehr darin, daß unter den jüngeren Künstlern sich nicht allzuviele starke Persönlichkeiten finden, somit die natürliche Anziehungskraft fehlt. War's denn früher anders? Bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts wagten sich nur erste Künstler aufs Podium; man hätte nicht schlecht aufgeschaut, hätte sich jeder vierte oder fünfte Konservatorist nach erfolgter Prüfung im Konzertsaal gezeigt. Das heutige Publikum zeigt selbst Teilnahme für Experimente. Da ließ sich eine Jane Kerley mit Liedern im Kostüm sehen und hören, was aber ein Reinfall war; denn die betreffende Dame würde selbst im Kabarett keine gute Figur machen. An und für sich wäre der Gedanke, geeignete Lieder mimisch zu geben, gar nicht von der Hand zu weisen, wie er übrigens auch alt ist. Das muß aber sowohl mit anderer Stimme, anderer Mimik — Kostüme sind ganz unnötig — und anderen Liedern als von Schumann, Brahms usw. geschehen, nämlich mit solchen aus dem 18. Jahrhundert, in welchen die Klavierbegleitung nur das Nötigste gibt.

Auch das Gewandhaus, dessen erstes Konzert unter B. Walter am 10. Oktober stattfand, ist, trotz der Dirigenten-Kalamität, gut besetzt, wenn sich auch eine weitere Umschichtung vollzogen zu haben scheint. Walter musizierte ungemein satt, d. h. den klassischen ersten Teil mit dem Concerto grosso in g-moll von Händel und der 8. Sinfonie Beethovens zu satt, so daß das zu starke Schwelgen im Ton — anfangs wunderschön — mit der Zeit etwas abstumpft, weil die scharfe, geistige Linie zu kurz kommt; der letzte Satz des Concerto litt sogar an der nötigen Deutlichkeit. Walter leitete es vom Flügel aus, wo es denn doch etwas willkürlich zuging, abgesehen von den gelegentlich solistisch zu verstehenden selbständigen Noten. Daß in der Mufatta der Forteteil in c-moll fehlte, geht aber keineswegs an. Den Schlußsatz der Sinfonie hätte man sich gerne feuriger und hinreißender gewünscht. Ganz in seinem klanglichen Element war der große Dirigent in „Tod und Verklärung" und einigen Stücken von Berlioz, von den Klangwundern der Straußschen Orchestergesänge nicht zu reden. Diese sang nebst Arien von Händel und Mozart Elisabeth Schumann (Wien), und zwar außerordentlich schön; über der herrlichen Stimme schwebt noch ein kindlicher Schimmer.

In der Oper brachte ein Ballett-Abend Neues, die „Erschaffung der Welt" von D. Milhaud dem z. Zt. in Deutschland verhätschelten Franzosen; die Musik, sehr geschmackvoll und schön beginnend, verzettelt sich aber bald. Nach der kleinen Suite Nr. 2 von Stravinsky tanzten dann H. Kreutzberg und Yvonne Georgi eine groteske Tanzszene, in ihrer Art das Beste des Abends, so sehr man fühlt, daß die Zeit der Groteske vorüber ist. „Karussellfahrt", ein Tanzspiel mit Gesang von H. Wille und der Musik von Frdr. Wilckens arbeitet ziemlich stark mit dem Inventar der 3-Groschen-Oper, ist musikalisch aber keine moderne Arbeit, sondern stark eklektisch, wenn auch sehr geschickt. Der Dirigent des Abends war W. Schleuning.

Sehr bös war der Bayreuther Jubiläumsfilm „Wahnfried". Unverzeihlich, wie sich Bayreuth zu Derartigem hergeben kann! Wenn nicht einmal dieses die Kraft hat, sich veräußerlichtesten Bestrebungen, in denen zudem die Eitelkeit des Filmbearbeiters Otto Daube eine unangenehmste Rolle spielt, zu widersetzen, wer soll es dann noch tun? Peinlich, höchst peinlich! Das einzig Gute der Veranstaltung der Gesang A. Kafes. A. H.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

23. August. Bach: Präludium und Fuge e-moll. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Chöre.

30. August. Buxtehude: Präludium u. Fuge g-moll. — Joh. Christ. Bach: „Unser Leben ist ein Schatten", Choralmotette f. 2 Chöre. — Schütz: Deutsches Magnificat f. 2 Chöre.

6. September. Bach: Fantasie und Fuge g-moll. — Bach: „Gib dich zufrieden" für vierst. Chor. — Bach: „Komm, Jesu komm", Motette f. 2 Chöre.

13. September: Bach: Präludium und Fuge a-moll. — Schein: „O Domine", Motette f. sechsst. Chor. — Bach: „Singet dem Herrn", Motette f. 2 Chöre.

20. September. Bach: Choralbearbeitungen über a) Kyrie, Gott Vater in Ewigkeit, b) Christe, aller Welt Trost, c) Kyrie, Gott Heiliger Geist. — Philippus Dulichius: „Gloria", achtst. Chor aus den Centurien. — Bach: „Jesu, meine Freude", Motette f. fünfst. Chor.

DRESDEN. Wie fast überall im Reich hat man auch hier seine chronischen Theaterkrisen. Vornehmlich ist die Staatsoper ein Sorgenkind mit ihrem jetzt auf nahezu 3 Millionen gewachsenen Defizit! — Es ist hier nicht der Ort, näher einzugehen auf alle die Gründe dieser katastro-

phalen Lage des Instituts, auf die zum Teil freilich auch in den Zeitverhältnissen begründete Einbuße des künstlerischen Ansehens der Oper, die kaum noch ein Schatten von dem ist, was sie zu Schuchs Zeit war u. a. m. Genug, diese katastrophale Lage des Instituts findet ihre Bestätigung durch die scharfen Angriffe, denen sowohl die Verwaltung wie die Generalintendanz und die Opernleitung im Landtag ausgesetzt waren, und nicht etwa nur von Seiten der Linken, sondern gerade auch von Seiten der äußersten Rechten. Sie gipfelten bei der letzteren in der Forderung einer „starken, aber wirklich leitenden Hand in Gestalt eines Referenten im Volksbildungsministerium, der bereits aufs beste mit dem Wesen des Theaters und der Staatstheater im besonderen vertraut ist und der mit Vorschlägen an die Regierung und den Landtag für eine Umorganisation und ihre Durchführung herantreten soll". — Zu dieser umstrittenen Stellung der gegenwärtigen leitenden Faktoren, der Verwaltung, der Generalintendanz und der Opernleitung, gesellten sich nun noch Unstimmigkeiten wegen der Beteiligung der Staatsoper und der Staatskapelle an den Genfer Festspielen. Kurz, die neue Spielzeit, auf die auch noch der Tod Meta Seinemeyers, einer der wenigen noch als erste zu bewertenden Kräfte der Dresdener Oper, seine Schatten warf, stand unter keinem günstigen Stern und setzte mit mattem Pulsschlag ein. Zunächst schnitt eine Neueinstudierung und Neuinszenierung des „Lohengrin" unter Fritz Busch und Dr. Otto Erhardt die Frage wieder an, ob man die Publikum-Wirkung solcher Werke in der Gegenwart durch tunlichste Einschränkung des romantischen und Betonung des textlichen, d. i. dramatischen Moments, wieder erhöhen könnte. Mit negativem Erfolg. Das Werk wirkte phantasieloser, nüchterner durch Ausschaltung der stimmunggebenden Faktoren von Licht und Farbe. — Als nächste künstlerische Taten sind vorgesehen: eine vollständige Neuausstattung mit Neueinstudierung und Neuinszenierung der „Fledermaus", der im September während der Abwesenheit eines großen Teils des Opernpersonals in Genf auch noch Humperdincks „Hänsel und Gretel" folgen soll; gleichzeitig als Nachfeier des 75. Geburtstags seines Schöpfers.

O. Schmid.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

31. August. Werke von Joh. Seb. Bach: Ricercare (6stimm.) f. Orgel a. d. „Musik. Opfer". — Trio a. d. „Musik. Opfer", bearb. v. M. Seiffert (N. Bachges.). — „Singet dem Herrn", Motette f. 8stimm. Doppelchor.

7. September. Fr. Liszt: „Angelus" (f. Orgel v. F. Volbach. — Hugo Kaun: Psalm 103 f. fünfst. Chor m. Orgel. — Jos. Haas: „Das weiß ich und hab es erlebt", aus den „Gesängen an Gott". — Jos. Haas: Zwei Lieder aus op. 68. — Fr. Liszt: „Pater noster" für 7stimm. Cor und Orgel aus „Christus".

DRESDEN. Der Beginn der Spielzeit der Oper stand diesmal unter keinem günstigen Stern. Der Schatten des Todes Meta Seinemeyers fiel auf ihn und der eines Unfalls, der den ersten Tenor des Instituts, Curt Taucher, für längere Zeit dienstunfähig machte. Alsdann kam das Genfer Gastspiel der Oper und der Staatskapelle, das im Grunde genommen doch nur als eine jener Prestige-Taten zu bewerten ist, die bei Licht besehen doch bei der Oper nur Scheinerfolge bedeuten können, solange ihr Ensemble solche Lücken aufweist wie jetzt. Ganz abgesehen davon, daß sie früher gerade in dieser Jahreszeit auf Fremde an ihrem Standorte notorisch ihre stärkste Anziehungskraft ausübte. Das war in den Tagen der Schuchschen Aera. — Man brachte also summa summarum nur zwei Neueinstudierungen und Neuinszenierungen heraus, die des „Lohengrin" (unter Dr. Otto Erhardt) und der „Fledermaus" (unter Dr. Waldemar Staegemann), unter denen die letztere, umfassendere fühlbar unter dem Einfluß der Berliner unter Dr. Reinhardt stand. Bemerkenswerter erschienen aus der Reihe der Gastspiele, die bei dem status quo der Oper an der Tagesordnung sind, diejenigen einiger Mitglieder der Chemnitzer Oper, wie Hanni Hüttener, Fritz Wolf und Ludwig Hofmann, von denen Fritz Wolf nach Berlin geht und der letztere für hier verpflichtet wurde. Sie bezeugten jedenfalls, daß man sich dort noch auf Entdeckung von Stimmen versteht und sich auch seine Leute bildet. —

Ad vocem Stimme! — Da sah man aber an dem amerikaberühmten Tenoristen Benjamino Gigli, der hier im Gewerbehaus auftrat, daß es auch nicht so sehr auf sie allein ankommt — man hat, namentlich in früheren Zeiten, schönere Tenorstimmen gehört —, sondern darnach, wie sie gebracht ist. Und hier liegt Giglis Stärke! — Er ist der Typus des Gesangsvirtuosen. Seine Beherrschung einer bruststgestützten Kopfresonanz ist fabelhaft. Sie setzt ihn in die Lage, mühelos, d. h. ohne jede Muskelspannung, ein (reichlich wahlloses) Programm, nebst Einlagen und Zugaben, förmlich spielend zu bewältigen. Nicht als Vortragskünstler an jede Nummer herantretend, aber immer fesselnd durch

ſeine ſtaunenswerte Beherrſchung ſeines zu höchſter Geſchmeidigkeit trainierten Stimmorgans. In ſeiner Art ein Sänger-Phänomen. O. Schmid.

BAD HARZBURG. Wir erlebten die Aufführung von Schumanns „Paradies und Peri“. Es muß nur ein begeiſterter Führer vorhanden ſein, um die Sangesluſt zu wecken, mit einem Schlage ſind an 200 Sänger auf dem Plan, die zwar z. T. gar keine Noten kennen, aber die Luſt und Freude am Geſange iſt ſo groß, daß der junge Oberlehrer für Muſik Richard Ahrens in unſerm ſonſt nur von inſtrumentaler Muſik bewegten Ort Schumanns „Paradies und Peri“ wagen konnte. Ein kühnes Unternehmen war es, mit dieſem Chor, der ſich aus allen Schichten der Bevölkerung zuſammenſetzte und von denen weit über die Hälfte keine Noten kennen, ein ſo ſchwieriges Werk zu wagen. Und doch war es ein glücklicher Gedanke, gerade dies melodienreiche Werk zu wählen, denn hierzu gehört Begeiſterung, und die mußte alles Fehlende erſetzen. So kam eine Aufführung zuſtande, die Hunderten von Menſchen durch Mitſingen oder -hören glückliche Stunden gab und noch bei vielen für die nächſten Tage erhobene Stimmung erzeugte. Und iſt dies nicht der Zweck aller Kunſt? Auch das Greifswalder Theaterorcheſter, das den inſtrumentalen Teil übernommen hatte, die jetzige hieſige Kurkapelle, ſteuerte zum guten Gelingen bei und erfreut ſich überhaupt bei Einwohnern und Kurgäſten großer Beliebtheit. Die Soliſten des Abends waren nicht alle gleichwertig, beſonders die Peri verſagte, aber mit ſchönem Gelingen ſang der Alt Edith Niemeyer, der Tenor Valentin Ludwig und Karl Kamann als Baß gaben gute ſoliſtiſche Geſangsleiſtungen. So war dieſe Aufführung ein Ereignis für den Ort, und damit in gewiſſem Sinne eine Kulturtat.

Margarete Schuppe.

KASSEL. Die Fülle des Konzertlebens mit ihren vielen orcheſtralen, ſoliſtiſchen, kammermuſikaliſchen und choriſchen Veranſtaltungen, die in Kaſſel gewiß nicht geringer iſt als anderswo, ja im Zeichen der wochenlangen Schubertfeiern ſich ſogar etwas übernahm, darf nicht über die Schwierigkeit hinwegtäuſchen, inmitten einer kriſenhaften wirtſchaftlichen Lage und einer bedenklichen Zerſetzung des Zeitgeſchmacks das alte Niveau wieder zu gewinnen. Die Staatliche Kapelle trägt hier im Verein mit den großen Chören (Lehrergeſangverein, Konzertchor) die Hauptlaſt. Dr. Robert Laugs ſuchte nach beſten Kräften die klaſſiſch-romantiſche Grundlinie der Sinfoniekonzertprogramme durch einige zeitgenöſſiſche Neuheiten zu beleben, in denen die verſchiedenen Seiten modernen Schaffens und neuer Muſik zur Geltung kamen: Kauns Falſtaff, Regers Symphoniſcher Prolog zu einer Tragödie, Georg Vollerthuns Islandsaga-Vorſpiel, Strawinskys Feuervogel-Kaleidoſkop, Schrekers Geburtstag der Infantin, Patackys ſchwächliche „Einſame Nacht“ und Kaminskis herrliches Magnificat, außerdem als Uraufführung eine etwas formlos-ſymphoniſch angepackte, ſtark regeriſch-bruckneriſch geſtaltete Ouvertüre von Hans Oskar Hiege, einem aus Kaſſel gebürtigen jungen Muſikus, der bereits mehrfach erfolgreich hervorgetreten iſt. An größeren Chorwerken hörten wir Verdis Requiem, Schubert-Meſſe, Mirjams Siegeslied (Konzertchor), Tinels Franziskus (Chorvereinigung), Weihnachtsoratorium, Cherubini-Meſſe, Pergoleſis Stabat mater (Oratorienverein). Der A cappella-Chor (unter Laugs) ſetzte ſich getreu ſeinem Fortſchrittseifer wagemutig für neue Werke von Wetz, Bodo Wolf, Lendvai, Hafgren und Herrmann ein, der Zulaufſche Madrigalchor intereſſierte unter ſeinem neuen Dirigenten Wilhelm Franz Reuß für einen frühen Eichendorff-Zyklus von Hugo Wolf und Lendvais Jungbrunnen, die Typographia widmete ſogar einen ganzen Abend Lendvai. Der Liederkranz beging ſein 75jähriges Beſtehen, das Spohrkonſervatorium (unter Dir. W. Kühling) ſein 25jähriges Jubiläum mit eindrucksvollen Feſtkonzerten. In den kammermuſikaliſchen Gefilden unternahm Wilh. Frz. Reuß einen kühnen Vorſtoß mit einer eigenen Vereinigung und mit modernen Werken (Wolf-Ferrari, Stephan, Bullerian), kam aber über den erſten Abend nicht hinaus. Die Geſellſchaft zur Pflege der Kammermuſik vertiefte in ihrem einheitlichen Winterzyklus ihre Ziele und erweiterte dank der tüchtigen Leiſtungen des Muſeumsquartetts (Cybulla - Aſchermann, Rullmann, Geeſe, Bender) ihren Anhängerkreis. Gern geſehene Gäſte waren das Kölner Kammerorcheſter (unter Prof. Abendroth) mit ſeiner ſtiliſtiſch reifen Wiedergabe älterer Meiſter, Wendling-, Gewandhaus-, Guarneri-Quartett, natürlich auch die Donkoſaken, der gefeierte Enkel der Wiener Strauß-Dynaſtie, die Abgeſandten des Prof. Theremin, die uns das Wunder der Ätherwellenmuſik demonſtrieren mußten, und last not least der vergnügliche „Schwanda, der Dudelſackpfeifer“ des geſcheiten tſchechiſchen Jaromir Weinberger aus Prag vom Konſervatorium in Ithaka (U. S. A.), mit dem ſich das Staatstheater wenigſtens noch einen wirkungsvollen Abgang in die Ferien ſicherte.

Dr. Guſtav Struck.

ZITTAU — REICHENBERG i. Bö. Ein Konzert des Zittauer „Orpheus" huldigte der gemäßigten Moderne. Karl Bleyles „Reineke Fuchs"-Ouvertüre, ein gedankensprühendes Werk von blendender Orchestertechnik, Hugo Wolfs Chorbearbeitung des „Feuerreiters" und K. Bleyles Chorwerk „Lernt lachen" dirigierte Oskar Schneider, der rührige und begabte Leiter des „Orpheus", bei strenger Wahrung der Partitur, in den langsamen Teilen des Bleyleschen Chorwerkes unter beachtlicher, stark persönlich gefärbter Einstellung zum Wort- und Toninhalte. Beide Chorwerke machten nachhaltigen Eindruck, dank der vorzüglichen Chorleistung, der glänzenden Orchesterbegleitung durch die Dresdener Philharmoniker und der Solisten Else Brömse-Schünemann-Prag und Kammersänger Alfr. Kase-Leipzig. Dr. Ernst Reinstein-Zittau leitete seine Orchesterliederreihe „Aus Abend und Nacht" (op. 16), die Kase mit starker Wirkung sang. Die Liederreihe ist ganz persönlich eingestellt, die Textauswahl auf einen einheitlichen, engen Kreis beschränkt. Reinstein verfügt über mannigfaltige melodische und harmonische Ausdrucksmittel, schenkt dem Orchester seine ganze Liebe und schreibt einen vornehmen, motivisch interessant gestalteten Satz, der wohlfeilem Melodiegeklingel aus dem Wege geht, ohne auf reiche, aber nicht sinnfällige Melodik zu verzichten. Herber als seine Orchesterlieder ist sein großes Variationenwerk „Gesang eines Lebens" (op. 21), das im 5. Philharmonischen Konzert in Reichenberg in Böhmen, der Nachbarstadt Zittaus, seine Uraufführung erlebte. Reinstein erweist sich damit als beachtlicher Könner. Sinfonische Gestaltungskraft, eine überströmende Fülle von Gedanken, die der poetischen und musikalischen Grundidee dieses „Lebensgesanges" dienen und in ihrer Anordnung formales Geschick bekunden, wirksame Gegensätze, geschickte Steigerungen zeichnen die Sätze „Sturm und Drang" „Liebe", „Schmerzen", „Festigung" und „Ausblick" aus. GMD. Manzer-Karlsbad hatte sich des Werkes mit starkem Interesse angenommen. Im selben Konzert spielte Magda Rufy-Karlsbad-Königsberg Fr. Liszts Es-dur-Klavierkonzert ohne Probe mit dem Orchester unter jubelndem Beifall der Zuhörer. Mit Tschaikowskis „Vierter" wurde das Konzert beendet.

Prof. H. Wagner-Reichenberg.

AUSLAND.

KOPENHAGEN. In den letzten Monaten der Musiksaison bildeten unbedingt zwei Begebenheiten den Mittel- und Schwerpunkt: das Auftreten des italienischen Ensembles mit Egisto Tango an der Spitze auf der Kgl. Bühne und die Konzerte der „Hamburger Philharmoniker" unter Leitung ihres berühmten Führers Dr. Karl Muck. Dem gegenüber verblaßten so ziemlich die übrigen Leistungen einer nicht allzu reichen oder abwechselnden Spielzeit, die leider auch ohne eine rechte Teilnahme des Publikums — so wie es schon die letzten Jahre hier der Fall war — verliefen.

Zu den Italieneropernabenden und den „Muck-Konzerten" war dagegen jeder Platz im voraus verkauft. Obwohl Herr Tango etwas einseitig die Verdischen Opern, und zwar die allbekannten, vorzieht und sonst nur eine stilvolle Vorführung von dem „Barbier von Sevilla" und eine merkwürdigerweise nicht ganz „italienisch" packende von Puccinis „Tosca" bot, hatte man wie bei früheren Gelegenheiten seine helle Freude an seiner feinen, umsichtsvollen, eindringlichen und echt dramatischen Leitung dieser Opern. Für ihn als echten Theaterkapellmeister steht, was auf der Bühne geschieht und gesungen wird, in erster Reihe, so elegant, distinguiert und wirkungsvoll er auch das Orchester leiten mag. Auch was er aus dem Chor des Kgl. Theaters gelegentlich herausbrachte, war bewunderungswert. Unter seinen mitgebrachten vokalen Helfern war ein rühmlichst bekannter Sänger wie Strecciari (der jedoch leider, wohl aus zufälligen Ursachen, nicht überall auf der Höhe war), des weiteren die Frauen Eva Turner, Viorica Tango, das noch im Anfang stehende, stimmlich wie szenisch aber vielversprechende Fräulein A. Toini (eine geborene Finnländerin), die Herren d'Alessio, Merli, Autori etc.

Die Begeisterung bei diesen Abenden war eine ähnliche wie bei den Muck-Konzerten. Karl Muck, ein alter Liebling des Kopenhagener Publikums, zeigte sich trotz Alters und Schicksalsstöße noch im Besitz seiner ganzen Meisterschaft. Wie er die klassischen Werke — Mozart, Beethoven, Wagner und diesmal auch Schubert, dessen h-moll-Symphonie bezaubernd schön und poetisch gespielt wurde — dirigiert, ist wohl heutzutage einzigdastehend. Ein Kultus und eine Kultur wie Mucks wird schwerlich unter den Jüngeren einen ähnlichen Repräsentanten finden. — Das Schluß-Konzert wurde in dem mehrere Tausend Zuhörer fassenden „Forum" (Ausstellungs-Lokal) gegeben, und zwar mit Beethovens „Neunter" auf dem Programm. Trotz eines fast überfüllten Raums mißglückte dieser Versuch aus akustischen Gründen, namentlich mit Bezug auf den letzten vokalen Satz. Die dankbare Begeisterung der großen Schar konnte dies aber nicht beeinträchtigen; bis zum Wagen

wurde Dr. Muck von einer jubelnden Menge begleitet. Freiwillig wird er doch kaum mehr als Dirigent in das „Forum“ gehen — dagegen wohl hoffentlich bald wieder nach dem Kopenhagener Konzertsaal.

An einem einzelnen Tivoli-Abend konnte sich noch ein Hamburger Kapellmeister, Herr Egon Pollak, recht vielen Beifalls und Sympathie erfreuen. Am Geburtstag führte er uns Wagnersche Musik vor. — Von andern Gästen sei genannt Bela Bartok, der sich im alten „Musikverein“ und in der „Neuen Musik“ als Komponist und Pianist bewährte; gleichfalls der noch jugendliche Tscherepnin — beide hier zum ersten Male. So wie auch Alexander Borowski, der sofort das Publikum — nicht zum mindesten als Bachspieler — eroberte und einer der wenigen wurde, der für einen anständig gefüllten Saal mehrmals musizieren konnte. Die junge Rosanska und die dänisch geborene, in Paris ausgebildete noch jugendlichere France Ellegaard hatten als Pianistinnen viel Erfolg. Mit Vergnügen wieder sah man die feine und liebliche Geigerin Cäcilia Hansen und die Koloratursängerin aus Polen Ada Sari. Neu waren für Kopenhagen Frau Elisabeth Schumann, die im Konzertsaal noch mehr entzückte als in der Oper (Susanna), und der Spanier Sarobe.

Auf der Kgl. Bühne gastierten noch Frau Larsen Todsen und der bedeutend geringere Herr Enderlein als Isolde und Tristan. Die einzige „Neuheit“ des Theaters war die jetzt wirklich reichlich veraltete „Jüdin“ von Halévy, die denn auch unter geringer Teilnahme des Publikums abgespielt wurde.

An einem Konzert in der Domkirche stand Herr Günther Ramin in erster Reihe; bei einem anderen in der deutschen Petrikirche hörte man — unter nicht allzu günstigen Verhältnissen — die Sinfonia piccola von Emborg, der hiermit den dritten Schubert-Preis für die skandinavische Zone davongetragen hat. Nach meiner Ansicht steht unter den in dieser Zone prämiierten Werken die „Passacaglia und Fuge“ vom Norweger Irgens Jensen unbedingt am höchsten. Bei der trefflichen Aufführung unter des Komponisten Landsmann Hegges Leitung bei der „Kieler Kunstwoche“ machte das schöne, echt musikalische und kunstvolle (aber dabei ganz natürliche und ursprüngliche) Werk einen starken und bleibenden Eindruck. Will. Behrend.

BRÜNN. „Die Nachtigall“, Oper in zwei Akten, frei nach Andersens gleichnamigem Märchen von Viktor Almar und Karl Georg Zwerenz, Musik von Leo Kraus, fand bei ihrer Uraufführung am 24. Sept. im Stadttheater unter Kapellmeister Rudolf Moralts Leitung einen überaus herzlichen Erfolg. Es ist das die gute alte Tradition des Opernschaffens aus den vorletzten Jahrzehnten fortsetzende Erstlingswerk des in Wien beheimateten Komponisten Leo Kraus, der in der Weingartnerzeit an der Wiener Volksoper als Kapellmeister wirkte. Seine klangreizerfüllte Musik, stark in der Glut des Empfindens und stark in der Faktur, die dem Orchester charakteristische Farbe gibt, schwelgt in weichen, melodiereichen Lyrismen und unterstützt die szenischen Vorgänge mit sicherem Bühnenblick. Das China, in dem Andersens Märchen spielt, klingt freilich nur ein einziges Mal — beim Einzug des Kaisers — heraus. Die Titelrolle ist eine äußerst dankbare Koloraturpartie; dankbare Aufgaben sind auch den anderen Solisten zugewiesen. Die verhältnismäßig leichte Aufführbarkeit wird vielen Bühnenleitern um so willkommener sein, als der Chor nur als Komparserie Verwendung findet. Die gleichfalls mit einmütigem Beifall aufgenommene erste Wiederholung leitete der Komponist selbst. H—ch.

PRAG. Im vierten philharmonischen Konzerte des deutschen Theaterorchesters dankte man Kapellmeister Wilhelm Steinberg, dem musikalischen Leiter und spiritus rector dieser Konzerte, die Uraufführung eines „Konzertes für Orchester“ von dem jungen, aus Eger gebürtigen und aus der Schule Heinrich Schönbergs hervorgegangenen Kapellmeister Viktor Ullmann. Ein zweifellos bedeutendes Werk; ebenso blendend in seiner äußeren musikalischen Haltung wie wertvoll in seinem musikalischen Inhalt, ein Werk, das sicher seinen Weg durch die Konzertsäle machen wird. Es ist, ohne sich allzu atonal zu gebärden, übrigens ein typisches Werk der Zeit der „neuen Sachlichkeit“ in der Musik: Programmlos, absolut-musikalisch in seinen angestrebten Wirkungen auf den Hörer und alte Formen in neuer Ausdrucksweise füllend. Unter den drei Sätzen dieser Sinfonietta imponiert am meisten der mit Elan geschriebene, rhythmisch prächtig fundierte, inventionsreiche und köstlich instrumentierte Schlußsatz, der den Titel „Capriccio“ trägt, sich der Variation (im modernen Sinne als inhaltliche und klangliche Abwandlung eines Themas) bedient und in eine kecke Fuge mit einem furianten Stretto mündet. Nicht minder glücklich konzipiert ist der zweite als „Menuett“ bezeichnete Satz, der vor allem durch bizarre und groteske instrumentale Einfälle fesselt. Im ersten, langsamen Satze ist der Ton auf die Stimmung gelegt, sind Orchesterfarben und musikaliche Einfälle sparsam

verwendet, wird eine Art Exposition gegeben. Der konzertante Stil ist in dem Werke durchaus festgehalten und rechtfertigt so den Titel; selbst Instrumente von untergeordneter Bedeutung erhalten Gelegenheit, solistisch hervorzutreten und sich an dem Konzerte oder Wettstreite der Instrumente zu beteiligen.

Sodann: In dem letzten „Auftakt-Konzerte gab es gleich drei Uraufführungen auf einmal. Die interessanteste war jene der zweiten Klavier-Sonate von Ernst Krenek, dem erfolgreichen „Jonny"-Komponisten. Sie ist, trotzdem sie erst 1927 komponiert wurde, merkwürdig zahm in ihren atonalen Äußerungen, eher romantisch als im Geiste der neuen Sachlichkeit erfunden. Ihre drei Sätze stützen sich fast durchwegs auf die Rhythmik des modernen Tanzes, am meisten der gavotte-marschmäßige zweite Satz. Auch Viktor Ullmanns „Variationen und Doppelfuge über ein Klavierstück von Arnold Schönberg" für Pianoforte, eine Komposition, die auch auf dem Genfer Internationalen Musikfest zu Gehör kam, hält sich in gemäßigten Grenzen der Atonalität; sie überzeugt vor allem durch die Geschlossenheit des Stiles und durch glänzende satztechnische Ausführung, die in der Schlußfuge geniale Größe offenbart. Und dies trotz einer gewissen Sprödigkeit und Kurzatmigkeit des verwendeten Themas. Von Fidelio Finke, dem Prager deutschen Tondichter und Kompositionslehrer der Prager deutschen Musikakademie, hörte man eine neuartige Komposition, ein Streichquartett mit Gesang, das den Titel „Der zerstörte Tasso" trägt. Eigentlich ist es ein Liederzyklus, dessen Begleitung dem Streichquartette übertragen ist, Lieder, die szenischen Charakter haben und teils in gebundener Melodie, teils rein deklamatorisch geschrieben sind. Ihr Text stammt von Theodor Tagger, einem Dichter, der im bizarren Ausdruck und in der Form der Sprache Mittel sucht und findet, die abstoßend wirken. Finkes Musik zu diesen phantastisch-grotesken nächtlichen Gesangsszenen ist textlich untermalender Natur und stark reflexiven Charakters; sie erhebt sich namentlich in einzelnen Vor- und Zwischenspielen zu ausdrucksvoller Größe und klanglicher Schönheit.

In einem Konzerte des Prager deutschen literarisch-künstlerischen Vereines kam die jüngste sudetendeutsche Musik in vier uraufgeführten Werken zu Wort: in drei Liedern von Otto Lustig, einem Trio für Bratsche, Klarinette und Klavier von Karl Maria Pisarowitz, einem Konzert für Klavier und Kammerorchester von Eduard Weinast und einem Bläser-Quintett von Friederike Schwarz. E. J.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Für die Jubiläumskonzerte, die die Musikalische Akademie des Mannheimer Nationaltheaterorchesters im Anschluß an die Jubiläumsfestlichkeiten anläßlich ihres 150jährigen Bestehens während des Winters veranstaltet, konnten frühere Kapellmeister der Akademie verpflichtet werden. Durch einen glücklichen Zufall sind sämtliche Dirigenten, die während der letzten vierzig Jahre die Musikalische Akademie leiteten, mit Ausnahme eines in den 90er Jahren wirkenden Dirigenten, noch am Leben und in führenden Positionen tätig. Felix v. Weingartner und der jetzige Leiter des Nationaltheaterorchesters, Erich Orthmann, hatten die Leitung der musikalischen Vorträge während der Jubiläumstage. Das erste der neun Jubiläumskonzerte am 1. Oktober dirigierte Franz v. Hoeßlin. In die Leitung der folgenden Konzerte teilen sich Generalmusikdirektor Kähler, Prof. Röhr, Frhr. v. Reznicek, Generalmusikdirektor Lert, Kleiber, Bodanzky und Furtwängler. Den Abonnenten wird das zweite Jubiläumskonzert mit Richard Strauß als Gastdirigenten als Festgabe geboten. Die Hauptwerke dieser 9 Konzerte sind von Brahms, Beethoven, Rich. Strauß, Berlioz, Bruckner, Mozart, Reznicek, Schumann, Schubert, Mendelssohn und Mahler. Das 7. Konzert bringt unter Leitung von Erich Orthmann Arnold Schönbergs Gurrelieder die damit zum ersten Male in Süddeutschland zum Vortrag kommen, und zwar in der Originalbesetzung.

Das Dortmunder Stadttheater plant im März 1930, anläßlich seines fünfundzwanzigjährigen Bestehens, eine Festspielwoche abzuhalten. Als Ehrengäste werden Rich. Strauß, Hans Pfitzner und Albert Bassermann verpflichtet. Als Festvorstellung wird, wie bei der Eröffnung im Jahre 1905, Wagners „Tannhäuser" in Szene gehen.

In Wien ist eine Festspielhausgemeinde im Entstehen begriffen, die eine Zusammenfassung aller Wiener Festwochen-Interessenten bezweckt. Die nächstjährigen Festwochen sollen bereits durch die Wiener Festspielgemeinde vorbereitet werden, um einen ähnlichen Mißerfolg zu verhindern, wie er in diesem Jahre und im Vorjahre zu verzeichnen war.

In Lobberich fand ein Sängerbundesfest in Verbindung mit einer Chorleitertagung

statt. Unter den Referenten der Tagung befanden sich u. a. Dr. Tischer-Köln, GMD. Dr. Siegel-Krefeld, Prof. v. Othegraven, Prof. Dr. H. Unger.

Die Vereinigung für zeitgenössische Musik veranstaltete in München vom 5. bis 15. Oktober eine „Neue Musik"-Woche für Orchester-, Kammer-, Rundfunk- und Filmmusik. Sie brachte die Uraufführung des „Orfeo" von Monteverdi in der Neubearbeitung von Karl Orff, das „Musikalische Opfer" Bachs in der Bearbeitung Dr. Hans Davids, Uraufführungen von Bartok und Marx, daneben Werke von Hindemith, Schönberg und Stravinsky.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das einzige große Orchester der Pfalz, das Landessymphonieorchester für Pfalz und Saargebiet begeht das Fest seines zehnjährigen Bestehens. Aus diesem Anlasse, der auch außerhalb der Pfalz entsprechende Beachtung finden dürfte, da das Orchester unter GMD. Prof. Boehes Führung in dieser Zeit schwerer äußerer und erst recht innerer Not keinen leichten Stand hatte, finden drei Jubiläumskonzerte in Ludwigshafen a. Rhein statt. Namhafte Solisten sind dazu verpflichtet worden, u. a. Prof. Adolf Busch, Alfred Hoehn und Gertrud Kappel; als Dirigenten konnten neben Prof. Boehe Siegmund v. Hausegger und Dr. Richard Strauß gewonnen werden. Die Vortragsfolge der drei Konzerte weist Werke von Bach, Beethoven, Liszt, Wagner, Bruckner und Strauß auf.

Der Tod des großen und in weiten Kreisen verehrten Musikers August Halm hat den Anlaß gegeben, alle Freunde seines Werkes in einer Gesellschaft zusammenzuschließen, die ihre Aufgabe zunächst darin sieht, die Veröffentlichung der hinterlassenen Werke (mehrere Streichquartetts, Bühnenmusik, Lieder) und den Neudruck der seit langer Zeit vergriffenen Klavierwerke zu ermöglichen. Auch in Stuttgart hat sich ein „Württembergischer Halm-Bund" gebildet.

Der Kongreß der Kritiker in Bukarest beschloß einstimmig die Gründung eines Internationalen Verbandes der Theater- und Musikkritik mit dem Sitz in Paris. Ein Ausschuß wurde mit der Ausarbeitung der Satzungen betraut.

Der Haushaltsausschuß der Berliner Stadtverordnetenversammlung hat der Magistratsvorlage wegen Umgestaltung des Berliner Philharmonischen Orchesters durch eine Arbeitsgemeinschaft zwischen dem Reich und der Stadt Berlin zugestimmt. Der vorgelegte Vertrag wurde mit einigen Änderungen angenommen. Die vorgesehenen hohen Bezüge des ersten Dirigenten Dr. Furtwängler und anderer leitender Kräfte hatten lebhafte Bedenken erregt. Diese hohen Gehälter wurden gestrichen. Es soll der Arbeitsgemeinschaft überlassen werden, später andere Vereinbarungen mit den Künstlern zu treffen.

Der seit 25 Jahren bestehende Konzertverein in Suhl hat sich aufgelöst, weil die geringe Zahl der diesjährigen Abonnenten die Durchführung von Konzerten unmöglich machte. — „Sterbende Kultur!"

Der „Berliner Tonkünstler-Verein", Ortsgruppe Berlin des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" hielt am 20. September 1929 die diesjährige Hauptversammlung ab. Die drei Vorsitzenden Arnold Ebel, Prof. Kurt Schubert und Willy Rott wurden wiedergewählt.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht veranstaltet zusammen mit der Deutschen Akademie für soziale und pädagogische Frauenarbeit, Berlin W. 30, Barbarossastr. 65, von Oktober 1929 bis März 1930 (Montags 18.45 Uhr bis 20.15 Uhr) einen „Musikpädagogischen Fortbildungskurs für Kindergärtnerinnen, Hortnerinnen und Jugendleiterinnen" unter Leitung von Frl. Studienrat Susanne Trautwein. Dieser Kurs gibt eine Einführung in rhythmische Erziehung, Kenntnis und Hygiene der Stimme und in das Verständnis musikhistorischer Epochen an Hand bezeichnender Tonwerke und zeigt ferner den Weg zum bewußten Melodiesingen und selbständigen Begleiten einfacher Weisen. Anschließend daran finden gelegentlich gemeinsame Besuche von Jugendmusikschule (Prof. Jöde), Konzert und Oper statt. Beginn 21. Oktober 1929, Teilnehmergebühr vierteljährlich M. 8.—, Anmeldungen Berlin W. 30, Barbarossastr. 65.

Die von Prof. Willy Fickemeyer geleitete Konzertreihe „Musik der Lebenden" (Konzerte des Jenaer Konservatoriums) brachte an ihrem 4. Abend Werke von Respighi (Violinsonate h-moll), Schönberg (Klavierstücke op. 11 und 19), Ernst Toch (Sonate op. 47 und Burlesken für Klavier) und Rud. Peters (Variationen für 2 Klaviere op. 10).

Das Konservatorium und Musikseminar in M.-Gladbach beging am 1. Oktober die Feier seines 25jährigen Bestehens. Gegründet von den Musikdirektoren Gelbke und Houfer, hat es sich immer mehr zu einer angesehenen

Anstalt entwickelt und erfolgreich in musikpädagogischer und künstlerischer Weise gewirkt. Seit dem Tode Housers (1918) steht es unter der alleinigen Leitung des GMD. Hans Gelbke, dem eine stattliche Zahl bewährter Lehrkräfte zur Seite steht. — Anläßlich des 25jährigen Bestehens wurde dem unter Leitung des GMD. Hans Gelbke stehenden, mit dem Konservatorium verbundenen Musiklehrer-Seminar von der Regierung die Staatliche Anerkennung verliehen.

Das „Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht" Berlin veranstaltet eine Vortragsreihe unter dem Titel „Musikalische Zeitfragen". Es sprechen: Prof. Dr. Hans Mersmann über „Neue Methoden der Musiklehre" (11. Nov.), Prof. Dr. Curt Sachs über „Neuerungen im Musikinstrumentenbau" (11. Dez.), Dr. K. G. Fellerer über „Musik und Gesellschaft in Vergangenheit und Gegenwart" (10. Jan.), GMD. Herm. Scherchen über „Rundfunkprobleme" (11. Febr.), Dr. J. Nadolowitsch über „Gesang und Volksgesundheit" (28. Febr.), Prof. Dr. G. Schünemann über „Musikalische Eignungsprüfungen" (28. März), Prof. H. W. v. Waltershausen über „Musikpädagogik im Rundfunk" (28. April).

Am 1. Oktober feierte das Rottsche Konservatorium, Berlin, sein dreißigjähriges Bestehen. Willy Rott steht noch heute an der Spitze des Instituts.

PERSÖNLICHES

Prof. Hugo Rüdel feierte seine zwanzigjährige Dirigententätigkeit als Leiter des Staats- und Domchores (Berlin) durch ein Festkonzert im Dom.

Geburtstage.

Wilhelm de Haan, bekannter Komponist, wurde achtzig Jahre alt. Als Hofkapellmeister in Darmstadt war er der musikalische Lehrer des Großherzogs von Hessen, der Kaiserin von Rußland und der Prinzessin Heinrich von Preußen.

Prof. Georg Wille, der bekannte ausgezeichnete Violoncellist, vollendete sein 60. Lebensjahr. Als einer der bedeutendsten Schüler von Julius Klengel kam er bereits als Zwanzigjähriger in das Leipziger Gewandhausorchester, um bald darauf in die Dresdener Königl. Kapelle als Hofkonzertmeister berufen zu werden. Seit mehreren Jahren ist Prof. Wille als hochgeschätzter Lehrer in Berlin tätig. Mit Georg Schumann und Willi Heß veranstaltet er die künstlerisch bedeutsamen Trioabende in der Singakademie.

Sein 75. Lebensjahr vollendete Oberregisseur Dr. Georg Droescher, seit 1902 als Opernregisseur in Berlin tätig, 1918/19 Direktor der Berliner Staatsoper, Begründer des Museums des Staatstheaters.

Frau Prof. Marie Hedmondt, die Gesangsmeisterin des Leipziger Konservatoriums, vollendete ihr 70. Lebensjahr.

Nachgeholt sei hiermit der Hinweis auf das Lebensjubiläum von Prof. Arthur Egidi, der vor einiger Zeit in körperlicher Frische und Rüstigkeit seinen 70. Geburtstag feiern konnte. Egidi, Schüler der Berliner Hochschule und der Akad. Meisterschulen von Fr. Kiel und W. Taubert, war 1885—92 Lehrer am Dr. Hochschen Konservatorium zu Frankfurt und lebt seitdem in Berlin als Organist und Lehrer am Institut für Kirchenmusik. Eine Reihe von Kompositionen, namentlich Chöre und Lieder, Bühnenwerke, darunter „Ein Sommerabendspiel", „Sonnenstrahl und Herzeleid" sind viel aufgeführt. Als Kammermusik- und Orgelspieler betätigte er sich erfolgreich. Seine Tochter Dorothea Egidi ist eine geschätzte Konzertsängerin.

Berufungen u. a.

Prof. Wihelm Kempff, ein geborener Potsdamer, wird seinen Wohnsitz nach Potsdam verlegen. Der preußische Staat hat dem berühmten Pianisten eine Wohnung in der Orangerie im Park von Sanssouci zur Verfügung gestellt. Der Vater des Pianisten ist noch heute in Potsdam als Kirchenchordirigent tätig.

Georg Szell, der Direktor der Prager Oper, wurde als Leiter der Kapellmeisterklasse an die Prager Deutsche Musikakademie berufen.

Kapellmeister Helmut Seidelmann vom Breslauer Stadttheater folgt einem soeben an ihn ergangenen Rufe an das Opernhaus in Frankfurt am Main. Seidelmann, ein Schüler Julius Prüwers, verdankt Anfang und Aufstieg seiner Dirigentenlaufbahn Breslau, das er nun nach zehnjähriger Tätigkeit verläßt. Sein Nachfolger wird Kapellmeister Hans Oppenheim, der bisherige musikalische Leiter des Würzburger Stadttheaters.

Oberregisseur Dr. Lothar Wallerstein wurde zum stellvertretenden Direktor der Wiener Staatsoper ernannt.

Kapellmeister Fritz Mahler wurde für die kommende Spielzeit als I. Kapellmeister und Leiter der Symphoniekonzerte an das Altmärkische Landestheater Stendal verpflichtet. Er wird in diesen Konzerten u. a. die Sieben frühen Lieder von Alban Berg, die Idylle von Jos. Marx und die IV. Symphonie von Gustav Mahler zur Aufführung bringen.

Die Kammermusiker Dose (Klarin.), Haake (Horn) und Schmerler (Pauke) wurden als Lehrer an die Staatliche Musikschule in Weimar berufen.

Nach 20jähriger Tätigkeit hat der bekannte Geiger N. Lambinon seine Stellung als Konzertmeister des Berliner Sinfonie-Orchesters aufgegeben.

Joseph Schuster, das frühere Mitglied des Pocniak-Trios, wurde als erster Solocellist an das Berliner Philharmonische Orchester berufen.

Todesfälle.

† der bekannte Musik-Schriftsteller Leopold Hirschberg. Seit dem Jahre 1900 war er Dozent für Musikwissenschaft an der Humboldt-Hochschule in Berlin. Hirschberg war ein eifriger Sammler, der durch seinen Eifer und seinen Spürsinn der Musikwissenschaft wertvolle Dienste geleistet hat. Er hat sich viel mit Karl Löwe befaßt. Die Urdichtung des „Ringes des Nibelungen" hat er im Faksimiledruck herausgegeben. Eine Sammlung von Erstausgaben deutscher Dichter und Schriftsteller aus der klassischen und romantischen Zeit hat die Universitätsbibliothek Berlin angekauft. Sie wird als geschlossene Sammlung gezeigt. Hirschberg gab ferner Heinrich Marschners Balladen heraus, Richard Wagners religiöse Tondichtungen und unter dem Titel „Reliquienschrein" einen stattlichen Band von Nebenwerken Karl Maria von Webers. Seine „Erinnerungen eines Bibliophilen" kamen 1918 heraus, „Die Kriegsmusik der deutschen Klassiker und Romantiker" im Jahre 1919.

† in Wien der Liederkomponist Theodor Schild. Er war einer der Letzten aus der alten Wiener Volkssängergilde und komponierte mehr als 3000 Wiener Lieder.

† am 16. September an den Folgen eines Radunfalles der Organist Dr. Bruno Spors in Leipzig. Dr. Spors, der sich auch als Komponist erfolgreich betätigte, wirkte in den letzten Jahren als hervorragender Organist der Friedhofskirche des Südfriedhofes in Leipzig. Er war ein Meister des Orgelspiels, aber auch ein vom Schicksal hart verfolgter Musiker. Ursprünglich ging seine Laufbahn vom Oberlehrer aus, dann Theaterkapellmeister in Weimar, Organist, während des Krieges Militär-Musikmeisteraspirant in Naumburg a. Saale, dann Kinokapellmeister, Operettenkapellmeister und nun wieder zum Organisten zurück. Dr. Spors lebte und starb für seine Ideale — ein irrender Sonderling, der abseits der Menschheitswege ging. Viele Enttäuschungen waren daher für ihn nicht unausbleiblich.

† am 10. Oktober der treffliche Violinlehrer C. Hurter in Leipzig im Alter von 55 Jahren.

† im Alter von 85 Jahren in Wien der ehem. Professor an der Musikakademie Herm. Grädener. Von Geburt ein Kieler, kam er in früher Jugend mit seinem Vater, dem Kieler Universitäts-Musikdirektor, nach Wien, wo der alte Helmesberger, eine Charakterfigur des damaligen Musiklebens, sich seiner annahm. Kurze Zeit im Hofopernorchester tätig und als Chormeister an der evangelischen Kirche, wandte er sich völlig der Komposition zu. Schon mit sieben Jahren komponierte er Kammermusik, die auch später, nachdem er sich seltsamerweise, vor Wagner, früh an eine Vertonung des Nibelungenstoffes gewagt hatte, sein Lieblingsgebiet blieb. Zwei Symphonien, eine Symphonietta, Kammermusik jeglicher Art und Gestalt sind der Kern seines Schaffens, das in der Diktion sichtlich auf Brahms fußt, dessen Kreise auch Grädener angehörte. Aller Effekthascherei fremd, auf solider Kontrapunktik ruhend, haben Grädeners Werke ihren sicheren Platz im Repertoire österreichischer Kammermusik. Grädener war viele Jahrzehnte als Kompositionsprofessor mit Rob. Fuchs zusammen der Mentor der jetzigen Generation österreichischer Komponisten. Prof. Jos. Lorenz Wenzl.

† der Bielefelder Musikdirektor und Bachforscher Prof. Wilh. Lamping im Alter von 86 Jahren.

† völlig unerwartet im Alter von 51 Jahren der Theater- und Kunstkritiker Dr. Wilhelm Ritter von Wymetal in Wien.

† im Alter von nur 46 Jahren der Cellist Hugo Kreisler in Baden bei Wien.

† zu Regensburg am 26. Sept. Dr. Karl Weinmann. Der Verstorbene war erst 56 Jahre alt und wurde durch einen Schlaganfall plötzlich einem reichen Wirkungskreise entrissen. Dr. Karl Weinmann hat eine reiche Tätigkeit auf musikwissenschaftlichem und auf dem Gebiet der musikalischen Lehrtätigkeit hinter sich. Als Nachfolger Dr. Franz Xaver Haberls wurde er 1910 zum Direktor an der Kirchenmusikschule zu Regensburg berufen, deren Schüler sich bekanntlich aus der ganzen Welt rekrutieren. Er redigierte die kirchenmusikalische Zeitschrift „Musica sacra", die vor etwa einem Jahre mit dem Cäcilienvereinsorgan vereinigt wurde. In der „Musica sacra" hat er in den letzten Jahren noch einen tapferen Kampf für die Geltung unserer großen Klassiker innerhalb der katholischen Kirchenmusik geführt. Im vergangenen Jahre gelang ihm die Vereinigung der Cäcilienvereine in Deutschland, Österreich und der Schweiz zum Allgemeinen Cäcilienverein, dessen Generalpräses er zuletzt war. Weinmann wurde 1918 mit dem Titel eines Professors, 1923 mit dem Titel eines Geistlichen Rates und 1928 mit dem Titel eines Ehrendomherrn von Palestrina ausgezeichnet. Er veröffentlichte eine ganze Reihe musikalischer Schriften, worunter besonders populär seine Geschichte des Liedes „Stille Nacht, hei-

lige Nacht" geworden ist. Weite Verbreitung fanden auch seine zahlreichen liturgischen Werke. Als Herausgeber redigierte er noch die Sammlung „Kirchenmusik", in welcher er selbst auch eine „Geschichte der Kirchenmusik" veröffentlichte. Auch verwaltete er die in den Jahren 1834—1838 von Karl Proske in Italien gesammelte berühmte Proskesche Musikbibliothek, die erstmals durch ihn der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde.

BÜHNE.

Das Stadttheater in Hagen i. W. eröffnete seine diesjährige Spielzeit mit einer Aufführung von Chr. W. Glucks „Iphigenie auf Tauris".

Eine bemerkenswerte Uraufführung brachte das Kammertanztheater in Hagen i. W. in der „Fassade" von Günther Heß mit der Musik von William Walton.

Da nach dem Fortgange von Clemens Krauß an die Wiener Staatsoper noch kein Dirigent an das Frankfurter „Museum" berufen ist, hilft sich die Direktion noch in diesem Jahre mit Gastdirigenten. Es werden Busch, Böhm, Dobrowen, Edwin Fischer, E. Jochum, Cl. Krauß und der neue musikalische Leiter der Oper, Steinberg, sowie Rich. Strauß und Bruno Walter dirigieren.

Der Coburger Stadtrat beschloß in einer Sitzung, den Landestheater-Etat von 255 000 Mk. zu streichen und die Finanzierung dem bayerischen Staat zu überlassen.

Das Stadttheater in Bautzen plant als Neuheiten Weinberger: „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Hindemith: „Hin und zurück", Smetana: „Die verkaufte Braut". In besonderen Morgenfeiern sollen Hindemith, Korngold und Toch gewürdigt werden.

Im Gegensatz zu Pressemeldungen über eine erfolgte Sanierung des Reußischen Theaters in Gera teilt die Intendanz mit, daß mit einer Schließung des Theaters zum 30. Juni bestimmt zu rechnen sei, wenn nicht erhebliche Zuschüsse erfolgen. — Da das Geraer Theater, das im wesentlichen durch Privatmittel des Fürsten gehalten wurde, eine in ganz Deutschland bekannte Kunststätte allerersten Ranges ist, so wäre die Schließung des Theaters sehr zu bedauern.

Im Arbeitsplan der Leipziger Oper für die Spielzeit 1929/30 sind vorgesehen an Neuinszenierungen und Erstaufführungen: „Falstaff" von Verdi (5. Oktober), „Boris Godunow" von Mussorgsky (9. November), „Lucia von Lammermoor" von Donizetti (16. November), ferner der „Lohengrin" von Rich. Wagner, „Der Corregidor" von Hugo Wolf und „Der Wasserträger" von Cherubini. Außerdem die Tanzspiele „Die Erschaffung der Welt" von Milhaud, „Karussellfahrt" von Wilckens (Uraufführung) und eine Tanzszene nach der zweiten Suite von Strawinsky (14. September). Ein Tanzabend im April bringt „Petruschka" und die Pulcinella-Suite von Strawinsky.

Die Vereinigten Städtischen Theater in Kiel bereiten für die kommende Spielzeit u. a. Erstaufführungen von Prohaskas „Madeleine Guimald", Siegfried Wagners „Bärenhäuter", Waltershausens „Oberst Chabert" vor.

Das Bamberger Stadttheater, dessen Oper bisher in ihrer Existenz bedroht galt, eröffnete die diesjährige Opernspielzeit vor ausverkauftem Hause mit einer wohlgelungenen Aufführung von Wagners „Siegfried" (musik. Leitung: Paul Heller, Regie: Hans Fiala). Sie bereitet weiter für diese Spielzeit die Uraufführung der romantischen Oper E. Th. A. Hoffmanns „Aurora" vor.

Die Dresdener Staatsoper wird die beginnende Spielzeit in den Dienst der Erneuerung der Werke Mozarts, Wagners, Verdis und Richard Strauß' stellen.

Das Stadttheater zu Görlitz eröffnete seine Winterspielzeit mit einer Inszenierung von Kleists „Käthchen von Heilbronn" mit der Musik Hans Pfitzners durch den neuen Intendanten Walter O. Stahl.

Die Saarbrücker Oper bringt im kommenden Winter u. a. Giordanos „André Chénier", Rossinis „Angelina" und Verdis „Nebukadnezar" zur Aufführung.

Im Münchener Nationaltheater dirigierte Hans Pfitzner die von großem Erfolg begleitete Aufführung seines „Armen Heinrich".

In Hugo Röhrs Neubearbeitung erlebte Rossinis komische Oper „Angelina" im Münchener Nationaltheater unter musikalischer Leitung des Bearbeiters eine erfolgreiche Erstaufführung.

Ernst v. Dohnanyis komische Oper „Der Tenor" wurde vom Stadttheater Mainz zur Aufführung angenommen.

Das staatliche Theater zu Kassel bereitet für diesen Winter u. a. Erstaufführungen von Rossini-Röhrs „Angelina" und Dohnanyis „Der Tenor" vor.

Hans Pfitzners „Armer Heinrich" wird in dieser Spielzeit im Stadttheater zu Kaiserslautern (unter Operndirektor Dr. Fritz Cecerle) zur Aufführung kommen. Weiter sind dort Erstaufführungen von Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane" und Bittners „Höllisch Gold" angesetzt.

Auch Lübeck bereitet unter GMD. Mannstaedt eine Aufführung der Rossini-Röhrschen Oper „Angelina" vor.

Das Stadttheater zu Osnabrück bereitet unter Intendant Erich Pabst Erstaufführungen von Cimarosas „Heimlicher Ehe", Hans Pfitzners „Christelflein" und „Armer Heinrich", Weismanns „Schwanenweiß" und Wolf-Ferraris „Sly" vor.

Ein Geschenkwerk für jeden gebildeten Deutschen:

Dr. Rud. Malsch, Geschichte der deutschen Musik

ihrer Formen, ihres Stils und ihrer Stellung im deutschen Geistes- und Kulturleben. Mit zahlreichen Notenbeispielen. Zweite, erweiterte Auflage.

Mk. 6.80, in Ganzleinen Mk. 8.80

Deutsche Blätter für erziehenden Unterricht: Die großen Linien der Entwicklung und die Ursachen für jede Wandlung der Formen und Stile sind in ausgezeichneter Klarheit herausgearbeitet; die Gefahr, eine bloße Stoffsammlung zu geben, ist geschickt vermieden. **Malschs Werk wird bei den Gebildeten aller Stände und Berufe,** soweit sie Interesse für die Entwicklung der deutschen Kunst aufbringen, **eine Stellung als Hausbuch erobern.**

Melos: Überall bei dem Werk tritt die Anschauung in den Vordergrund, alles Gedankliche ist vermieden, dafür sind die **Zusammenhänge mit Geschichte, Kultur und Geistesleben** wesentlich herausgearbeitet. Notenbeispiele sind ebenso wie die Bild-Illustrationen besonders gut ausgewählt und rücken Zusammenhänge ans Licht, welche sonst bei einer zusammenfassenden Behandlung des Stoffes meist verborgen bleiben. **Malsch besitzt eine Kraft der Zusammenfassung, einen Sinn für das Wesentliche und einen Blick für die großen Zusammenhänge,** welche seine Musikgeschichte an eine besondere Stelle rücken; ich möchte dieses Buch **für alle Selbstsuchenden als die beste zusammenfassende Musikgeschichte** bezeichnen.



Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H.
Berlin-Lichterfelde

„Ein Buch, um das uns manch größeres Land beneiden wird."

E. REFARDT

Histor.-Biographisches
Musiker-Lexikon der Schweiz

Umfang: 360 S. Lexikonformat
Preis: In Ganzleinen RM. 20.—
In Halbleder RM. 24.—

Umfaßt die Namen, kurze Biographien nebst Quellenangaben und vor allem die Werke v. 2440 verstorb. und lebenden Komponisten u. Musikforschern in der Schweiz, von den mittelalterlichen Anfängen bis z. Gegenwart und bildet damit das umfassendste u. zuverlässigste Material für eine künftige schweizerische Musik-Geschichte.

Aus Urteilen: „ein Ehrentempel der schweizerischen Musik" Prof Dr. K. Nef. „legt geradezu den Grundstein zur Musikgeschichte der Schweiz" E. Isler. „darf auf Beachtung in weiten Kreisen Anspruch erheben" Dr. J. Handschin. „qualitativ u. quantitativ überraschend reiches Material" Dr. W. Schuh.

GEBR. HUG & CO., Zürich u. Leipzig

Wertvolle Chorwerke
von
Heinrich Kaspar Schmid

Für Männerchor:	Partitur M.	Jede Chorst. M.
Op. 44. **An Deutschland.** Ein Zyklus von Männerchören:		
Nr. 1. Drei Röslein (H. Reder)	1.—	—.25
„ 2. Das stille Heer (M. A. Weber)	1.—	—.25
„ 3. Der jüngste Tag (Dichter unbekannt)	1.—	—.25
„ 4. Zimmererspruch (L. Uhland)	1.—	—.25
„ 5. Loreley (H. Reder)	1.—	—.25
„ 6. Hindenburg (P. Baehr)	1.—	—.25
„ 7. Deutschland, mein Deutschland (P. Baehr)	1.—	—.25
Der vollständige Zyklus in einem Heft no.	3.—	1.—
Op. 50. **4 Tongedichte für Männerchor:**		
Nr. 1. Auf einem verfallenen Kirchhof (J. Sturm)	1.—	—.25
„ 2. Gebet auf den Wassern (M. Graf von Strachwitz)	1.—	—.25
„ 3 Schnitterlied (C. F. Meyer)	1.20	—.25
„ 4. Jung Diethelm (Fr. Gottsch)	1.80	—.40
Für gemischten Chor:		
Op. 68. **2 geistliche Gesänge:**		
Nr. 1. „Liebt euch, Liebende" (H. Sendelbach), 5stg.	2.—	—.25
„ 2. „So tanze meine Seele, vor dem Herrn" (A. von Hatzfeld), 8stg., Doppelchor	3.—	—.80

Bitte die Werke zur Ansicht zu verlangen.

F. E. C. Leuckart in Leipzig

Am Samstag, den 5. Okt., fand im Duisburger Haus der Vereinigten Stadttheater Duisburg-Bochum (Intendanz Dr. S. Schmitt) eine Neueinstudierung der Komödie mit Musik von Mozart „Der Schauspieldirektor" statt (musikalische Leitung Dr. Ernst Bachrich), der Adams Buffo-Oper „Der Toreador" (musik. Leitung Wilh. Grümmer) folgte. Die Spielleitung für beide Werke hatte Dr. Alexander Schum inne; die Bühnenbilder stammten von Johannes Schröder.

KONZERTPODIUM.

Die Europatournée der Neuyorker Philharmoniker, die im nächsten Frühjahr vonstatten gehen soll, wird unter der Leitung Toscaninis stehen, der etwa zwanzig Konzerte dirigiert. Das Orchester soll sich aus 120 Musikern zusammensetzen. Es ist vorgesehen, außer Berlin, München, Dresden, Wien, Rom, Mailand, Paris und London auch Madrid und Budapest zu besuchen. Das Orchester wird wahrscheinlich am 15. Juni in Lissabon europäischen Boden betreten.

Die Orchestersuite von Hans Wedig op. 3, die im vorigen Jahre in Aachen, Barmen, Bonn, Dortmund und Münster aufgeführt wurde, gelangt im kommenden Winter in Berlin, M.-Gladbach, Osnabrück, Oberhausen und Hamborn sowie im Kölner und Frankfurter Rundfunk zur Aufführung.

Wilhelm Furtwängler hat ein neues Orchesterwerk Paul Kletzkis, op. 20, Orchestervariationen, zur Erstaufführung in Hamburg und Berlin angenommen. Ein weiteres Werk Paul Kletzkis, op. 21, Introduktion und Rondo für Violine und Klavier, wird von Georg Kulenkampf in Warschau, Riga, Helsingfors, Viborg, Moskau und Leningrad gespielt.

Das Königsberger Rundfunk-Orchester wird unter Leitung von Herm. Scherchen eine Konzertreise zunächst durch deutsche Sendestädte unternehmen. Die Eröffnung dieser Konzertreise wird in Berlin am 12. November mit einem Konzert in der Singakademie stattfinden, in dem voraussichtlich Staatssekretär a. D. Dr. Bredow einleitende Worte sprechen wird. Auf der weiteren Fahrt werden die Städte Breslau, Dresden, Wien, Frankfurt und Köln berührt. Die Programme bringen bei den einzelnen Veranstaltungen niemals Wiederholungen. Eine Reihe von Uraufführungen ist vorgesehen.

Das Bostoner Sinfonie-Orchester unternimmt im kommenden Frühjahr eine Europareise unter Leitung von Serge Koussewitzkij.

In den Konzerten der Philharmonischen Gesellschaft zu Hamburg (Leitung: Dr. Karl Muck und Eugen Papst) gelangen in der Spielzeit 1929/30 an modernen Orchesterwerken zur Aufführung: Atterberg: 6. Symphonie C-dur, Bloch: Concerto grosso mit obl. Klavier, Braunfels: Te-deum, Casella: Scarlattiana, Erdlen: Passacaglia und Fuge, Graener: Comedietta, Hindemith: Musik für Blasinstrumente, Kodaly: Hary Janos-Suite und Psalmus hungaricus, Mahler: Siebente Symphonie, Respighi: Römische Feste, Skrjabin: Poême de l'Extase, Strawinsky: Feuervogel-Suite.

Max Reger und seiner Schule war das I. Geistliche Konzert gewidmet, das Prof. Hanns Schindler unter Mitwirkung der Heidelberger Sängerin Elisabeth Schlotterbeck-Textor und Willy Schallers (Violine) in Würzburg gab. Mit Erstaufführungen kamen die Münchener Komponisten Joseph Haas mit der Kirchensonate und Gottfried Rüdinger mit der Orgelsonate und den Liedern nach Angelus Silesius zu Worte. Die Werke hinterließen nachhaltigen Eindruck.

Der Stettiner Musikverein unter MD. Rob. Wiemann bringt in drei Chorkonzerten zur Aufführung: G. Fr. Händels „Messias", Joseph Haydns „Schöpfung" und Ph. Wolfrums „Weihnachts-Mysterium", in zwei Symphoniekonzerten Mozart, Beethoven, Brahms, Bruckner, P. Tschaikowsky (5. Symphonie) und Robert Alfred Kirchner (Kammer-Symphonie). — In den Städtischen Volks-Sinfoniekonzerten kommen u. a. zu Gehör: Martin Friedrich: Kammerkonzert für Klavier und 18 Soloinstrumente (Uraufführung), Glasunoff: Violinkonzert, Hindemith: Orchester-Konzert, Ad. Leßle: Violoncell-Konzert (Uraufführung), Prokofief: Suite aus der „Liebe zu den drei Orangen", R. Strauß: Macbeth, Wetzler: Symphonischer Tanz im baskischen Stile. — Der Lehrergesangverein gibt zwei a cappella-Konzerte und ein Konzert mit Orchester. Es gelangen J. L. Nicodés Symphonie-Ode „Das Meer", Chöre von L. Gretscher (Morgengruß, Die Spielleute), Kämpf, Othegraven, Joseph Reiter, Kurt Richter und Rinkens zur Aufführung.

Die Gemeinnützige Theater- und Musik-Gesellschaft Saarbrücken bereitet eine Aufführung von Hans Pfitzners „Von deutscher Seele" unter GMD. Felix Lederer vor.

Das Wiener Tonkünstler-Orchester wird in dieser Saison Erstaufführungen von Werken von Bartok, Clemens von Frankenstein und Arnold Schönberg bringen.

Heinrich Kaminskis „Concerto grosso" wird in einem Sonderkonzert „Neue Musik" im Verein der Musikfreunde zu Kiel unter Prof. Dr. Fritz Stein zur Aufführung gelangen.

Hans Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" wird vom Städtischen Singverein in Remscheid unter Felix Oberborbeck und von der Gemeinnütz. Musikgesellschaft in Saarbrücken unter GMD. Felix Lederer zur Aufführung vorbereitet.

Der Städtische Musikverein in Oberhausen (Rhld.) bereitet eine konzertmäßige Aufführung von Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" unter Dr. Meyer-Giesow vor.

Karl Hasses „Der Pilger" gelangt vom Musikverein Münster i. W. unter GMD. Dr. Richard von Alpenburg zur Aufführung.

Des Passauer Domkapellmeisters Joseph Meßner großes Chorwerk „Das Leben" wird von der Kölner Singakademie unter Hans Morschel zur Aufführung vorbereitet.

GMD. Hermann Abendroth wird in den Gürzenich-Konzerten des Städt. Orchesters zu Köln einen Abend ausschließlich Johann Strauß widmen.

Die Pianistin Irmgard Grippain-Gorges brachte in Hamburg unter Eugen Papst Liapounows Ukrainische Rhapsodie für Klavier und Orchester mit Erfolg zur Aufführung.

Dem Mayer-Mahr-Trio ist der als Nachfolger Piatigorskys in das Berliner Philharmonische Orchester berufene Solocellist Joseph Schuster beigetreten.

Der Leipziger Pianist Alex Conrad, der nach zweijährigem Aufenthalt in Argentinien wieder nach Deutschland zurückkehrte, hat sich mit dem Konzertmeister Leo Schwarz des Leipziger Gewandhausorchesters, sowie dem Cellisten Willy Rebhan des gleichen Instituts vereinigt, um künftig unter dem Namen „Mitteldeutsches Trio" gemeinsam zu konzertieren.

In den Konzerten des Vereins der Musikfreunde und des Oratorienvereins zu Kiel gelangen im Winter 1929/30 unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein neben bekannten folgende Werke zur Aufführung: A. Bruckner: 9. Sinfonie, G. Mahler: 1. Sinfonie, M. Reger: Konzert im alten Stil, R. Strauß: Die Tageszeiten, P. Graener: Cellokonzert, A. Schönberg: Kammersinfonie u. Lied der Waldtaube (Gurrelieder), H. J. Wetzler: Baskischer Tanz, K. v. Wolfurt: Tripelfuge, J. Weismann: Suite f. Klav. u. Orch., G. Raphael: Orchestervariationen, Klavierkonzerte von Strawinsky, Hindemith, Erdmann, W. v. Bartels: Flötensuite, K. Marx: Konzert f. 2 Violinen, H. Kaminski: Concerto grosso, J. S. Bach: Die hohe Messe, G. F. Händel: Psalm 112, Ph. Wolfrum: Weihnachtsmysterium, K. Thomas: Kantate „Jerusalem, du hochgebaute Stadt", A. Knab: Zeitkranz.

Die Stadtverwaltung Mühlheim a. d. Ruhr, die sich in nachdrücklicher Weise für die Gestaltung des Mülheimer Musiklebens annimmt, verpflichtete für 10 Sinfonie- und Chorkonzerte eine Reihe von Gastdirigenten, von denen Prof. Herm. v. Schneider mit der Städt. Chorvereinigung Brahms' „Deutsches Requiem" und Dvoraks „Stabat mater", Max Fiedler R. Straußens „Till Eulenspiegel", Brahms' 1. Sinfonie und Beethovens Egmont-Ouvertüre, Franz v. Hoeßlin Bruckners 7. Sinfonie, Prof. Hermann Abendroth Beethovens 8. Sinfonie, Eugen Jochum Joh. Chr. Bachs Sinfonia in B-dur und Hindemiths Bratschenkonzert, ferner Max Regers Hiller-Variationen und das Doppelkonzert für zwei Violinen von Marx und Fritz Busch in einem Beethoven-Abend die 4. und 5. Sinfonie und die Leonoren-Ouvertüre zur Aufführung bringen werden. — Weiter sieht die städt. Verwaltung zu Mülheim noch sechs Kammermusikabende unter Mitwirkung des Grevesmühl-Quartetts und des Dresdener Streichquartetts, sowie vier Orgelkonzerte mit Günther Ramin, Prof. Hans Bachem, Arno Landmann und Prof. Fritz Heitmann vor.

Der Musikverein in Torgau veranstaltete in der Wintersaison 1928/29 vier Konzerte mit bedeutendem künstlerischen Erfolge, unter Mitwirkung erster Kräfte aus Leipzig und Dresden: das Gewandhaus-Quartett (Schubert-Feier), Frau Lotte Schrader (Sopran) aus Dresden mit Professor Bachmann-Dresden, die Pianistin Tanje Zunser-Leipzig, Prof. Dr. Wolfg. Rosenthal-Leipzig (Baß-Bariton). Den Abschluß bildete ein Kammermusikabend des Leipziger Trios mit Werken von Raphael und Brahms und der von Münch-Holland gespielten Cello-Sonate von R. Strauß. Für den Konzertwinter 1929/30 sind fünf Veranstaltungen unter Mitwirkung hervorragender Künstler vorgesehen.

Eugen Papst, Hamburg, hat für seine großen Chorkonzerte an Solisten verpflichtet: Varie Brohm-Voß, Sabine Kalter, Karl Erb, Rudolf Bockelmann (Bach: Matthäus-Passion); Elisabeth Feuge, Sabine Kalter, José Riawez, Hans Herm. Nissen (Beethoven: Missa solemnis); Wally Kirsamer, Jos. Degler (Brahms: Ein deutsches Requiem); Anny Quistorp, Fritz Krauß (Braunfels: Te-deum); Fritz Krauß (Kodaly: Psalmus Hungaricus).

Prof. Herm. Dettmer brachte in einem Konzert der Pauluskirche zu Hannover Toccata und Fuge G-dur für Orgel von Max Henning op. 77 zur Uraufführung, außerdem zum erstenmal in Hannover „Das große Halleluja" von Henning, gesungen von Martha Stöcker.

Die für diesen Winter vorgesehenen Sinfoniekonzerte der Reußischen Kapelle (Gera) sind wegen mangelnden Interesses abgesagt.

Karl Meister hatte mit seiner Aufführung von Haydns „Schöpfung" in Landau a. I., die ausschließlich mit Gesangs- und Instrumentalkräften aus den Schülern des Landauer Gymnasiums erfolgte, einen ausgezeichneten Erfolg, der nicht nur den mitwirkenden Schülern das unsterbliche Werk zu einem unvergeßlichen Erlebnis gestaltete, son-

dern der auch bei zahlreicher Hörerſchaft uneingeſchränktes Lob fand.

Die Städtiſchen Konzerte in Remſcheid bringen als örtliche Erſtaufführungen im kommenden Winter u. a. Regers „Requiem“, Hindemiths „Spielmuſik“, Atterbergs Suite „Barocco“. An größeren Werken werden Bachs „Weihnachtsoratorium“ und Pfitzners „Von deutſcher Seele“ zu Gehör gebracht.

Ein Weihnachtsoratorium für Solo, gemiſchten Chor und Orcheſter, das letzte Werk aus der Feder von Richard Wetz, wird im Dezember d. J. bereits mehrere Aufführungen erleben, u. a. in Aachen unter Peter Raabe, in Erfurt unter Leitung des Komponiſten, in Leipzig unter Max Ludwig und in Münſter unter GMD. Dr. v. Alpenburg.

Prof. Woyrſch, Hamburg-Altona, bereitet die 2. Symphonie von Richard Wetz zur Aufführung vor.

Die Kapelle des Staatlichen Theaters in Kaſſel gibt unter ihrem GMD. Dr. Robert Laugs vier Konzerte mit ſorgfältig aufgebauter Folge, der, wie auch anderwärts faſt durchwegs, das moderne Muſikprinzip fehlt. An Erſtaufführungen kommen dabei Werke von Schillings, Pfitzner, Reger, Wetzler, Philipp, Reſpighi, Mozart und Bruckner zu Worte.

Die Städtiſche Muſikdirektion Baden-Baden veranſtaltet unter GMD. Ernſt Mehlich zwölf Sinfonie-Konzerte des Städtiſchen Orcheſters mit intereſſantem Programm, erſten Soliſten und Gaſtdirigenten. Dabei kommen zur Uraufführung: Jul. Weismann, Rondo für Orcheſter, und Alfred Kuſterer, 2. Sinfonie, während an bemerkenswerten Erſtaufführungen Franz Philipps Vorſpiel zu „Samſon“, Hans Wedigs Orcheſter-Suite und eine Kantate „Der Einſame an Gott“ für Sopran, Baß, Frauenchor und Streichorch. von Philippine Schick vorgeſehen ſind.

Unter der Leitung von GMD. Dr. R. v. Alpenburg kommen im Muſikverein zu Münſter i. W. im kommenden Winter folgende bedeutſame Werke zur Erſtaufführung: Caſella, „Scarlattiana“, Suite mit obl. Klavier; Strawinsky, „Feuervogel-Suite“, Thomas, „Serenade für Orcheſter“, Reſpighi, „Roſſiniana“, Lechthaler, „Stabat mater“, Haſſe, „Die Pilger“.

Die Konzerte des Städtiſchen Orcheſters zu Münſter i. W. unter Leitung von GMD. Dr. R. v. Alpenburg bereiten folgende Erſtaufführungen vor: Grabner, „Abendmuſik“, Weinberger, „Weihnachtsmuſik“, Korngold, „Muſik zu Shakeſpeares: Viel Lärm um Nichts“, Ebel, „Sinfonietta giocosa“.

In den Abonnementsaufführungen des Konzertvereins München kommen in dieſem Winter an bedeutſamen Erſtaufführungen: Braunfels, „Orgelkonzert mit Orcheſter und Knabenchor“, Franz Schmidt, „III. Symphonie A-dur“, Schjelderup, „Brand“, ſymphoniſches Drama, Kaminski, „Fuge für Streichorcheſter“, Julius Weismann, „Klavierkonzert“. Das 5. Konzert des Vereins bringt als Uraufführung Karl Marx, „Liederzyklus nach R. M. Rilke für Sopran und Kammerorcheſter. Die Konzerte ſtehen unter Leitung von Geheimrat Prof. Dr. Siegmund v. Hausegger.

Zum diesjährigen Cäcilienfeſt am 23. und 24. November bringt der Muſikverein Münſter i. W. unter Leitung von GMD. Dr. R. v. Alpenburg am erſten Tag die 9. Symphonie Beethovens mit Ria Ginſter, Ruth Kiſch-Arndt, Karl Erb, Martin Abendroth, und am zweiten Tag Pfitzners „Paleſtrina-Vorſpiele“, Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte“ (mit Karl Erb) und Bruckners „2. Symphonie“.

KIRCHE UND SCHULE.

Der Prot. Kirchenchor Regensburg brachte in einem Kantaten-Abend am 23. Okt. unter Leitung des Muſikdirektors Friedrich Högner Heinrich Schütz' „Symphonia sacra: Ich werde nicht ſterben, ſondern leben“, Heinrich Schütz' Kleines geiſtliches Konzert „Wer will uns ſcheiden von der Liebe Gottes“, J. S. Bachs Kantate am Feſte Mariä Verkündigung „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern“ und Karl Haſſes Reformationskantate „Aus der Tiefe rufe ich, Herr, zu Dir“ zur Aufführung. Als Soliſten des Abends wirkten mit: Adelheid la Roche-Köln (Sopran), Erich Jugel-Chemnitz (Tenor), Wilhelm Lehnert-Regensburg (Baß), Anna Speckner-München (Cembalo), Karl Kraus-Regensburg (Orgel), Ernſt Hochberger-Regensburg und Hubert Heimbach-München (Soloviolinen), Oskar Leube-Regensburg (Solooboe) und Joſef Schuch-München (Solo-Oboe di caccia).

Eine neue Singſchule nach dem Muſter der Augsburger Singſchule ſoll in Aachen unter Leitung von Domkapellmeiſter Rehmann gegründet werden.

Der „Verein zur Pflege der Kirchenmuſik in der Kaiſer Wilhelm-Gedächtniskirche“ in Berlin (muſikaliſche Leitung Prof. Fritz Heitmann) bietet im kommenden Winter in drei großen Orgelabenden einen Überblick über das Orgelſchaffen Joh. Seb. Bachs. Drei weitere Abende bringen je zwei Orgelkonzerte mit Orcheſter und ein Concerto grosso von G. F. Händel. Am Volkstrauertag 1930 ſollen Bachkantaten, am Karfreitag 1930 die „Sieben Worte Jeſu Chriſti am Kreuz“ von Heinrich Schütz zur Aufführung gelangen.

Die „Herbſtmotette“ (45. Abendmotette) des Dr. Engelbrechtſchen Madrigal-Chors zu Er-

furt brachte Werke von Bach, Hasler, Schütz, Pachelbel, A. Knab, Buxtehude, Bruckner zu Gehör. Leitung: Prof. Rich. Wetz.

K. M. Pembaur bringt im Rahmen der staatlichen Musikaufführungen der kathol. Hofkirche Dresden sonntäglich folgende Messen zu Gehör: 8. Sept. Hasse (d-moll), 15. Sept. Naumann (A-dur), 29. Sept. Haydn (Theresienmesse), 6. Okt. Mozart (B-dur), 13. Okt. Mozart (Krönungsmesse), 20. Okt. Beethoven (C-dur), 27. Okt. Schubert (Es-dur), 1. Nov. Weber (Salzburger Messe), 3. Nov. Weber (Es-dur), 10. Nov. Weber (Jubelmesse), 17. Nov. Liszt (Ung. Krönungsmesse), 24. Nov. Bruckner (e-moll).

Der Hildesheimer Madrigal-Chor führte in der Michaeliskirche unter Dr. Kobelt den Psalm 116 „Ich freue mich" von Heinr. Schütz und die A-moll-Messe von Kurt Thomas mit ausgezeichnetem Gelingen auf.

Eine Musikaufführung der „Deutschen Oberrealschule" zu Zwickau bot mit Orgel- und Klavierwerken einen wertvollen Einblick in die Literatur des 17./18. Jahrhunderts.

Der evangelische Deutsche Kirchengesangverein „Harmonie" in Konstantynow bei Lodz feierte sein 50jähriges Bestehen.

Am 7. Oktober wurde in der Martinskirche zu Basel die Matthäuspassion von Joh. Seb. Bach durch den Starkschen Privatchor zur Aufführung gebracht, die sich in der Besetzungsstärke von Chor und Orchester möglichst der von Bach selbst geübten und geforderten Besetzung angleicht, mit einem Chor von nur 32, allerdings gleichgeschulten, Stimmen und einem entsprechenden Orchester. Solisten wie Denys, Cron, Peter wurden gewonnen.

Kirchenmusikdir. Prof. Bruno Röthig vollendete am 7. Okt. ds. Js. das 70. Jahr seines arbeitsreichen Lebens, nachdem es ihm vergönnt war, am 1. Jan. 29 sein 40jähriges Jubiläum als Kantor an St. Johannis in Leipzig, gleichzeitig mit dem 40jähr. Jubiläum des von ihm gegründeten und bisher geleiteten Kirchenchores zu St. Johannis zu feieren. — Das Wirken dieses im Dienste der deutsch-evang. Kirche ergrauten Mannes ging weit über die Grenzen unseres Vaterlandes hinaus, vor allem was das von ihm vor mehr als 40 Jahren ins Leben gerufene Soloquartett für Kirchengesang anbetrifft, mit welchem er in allen deutschen Gauen, ja in vier Erdteilen ein „Soli Deo Gloria" erklingen ließ. Er trug auf unzähligen Reisen hinaus in alle Welt, was er in Leipzig, an seiner dauernden Wirkungsstätte mit seinem Chore pflegte und was sein unermüdliches Suchen und Forschen in den verstaubten und vergilbten Werken deutsch-evangel. Meistersinger und nach der Entwickelung des evangel. Volksliedes zutage förderte. — Seine als Beilagen zu der Zeitschrift „Der Kirchenchor" seit 40 Jahren herausgegebenen Chor-Bearbeitungen vornehmlich alter Kirchen-Musiker, vor allem für den praktischen Gebrauch der Kirchenchöre für alle Sonn- und Feiertage, im Gottesdienst, Motette usw. sind unstreitig ein wertvoller Literaturgrundstock dieser Chöre. — Die von R. mit seinem vor dem Kriege weit über 100 Seelen starken Chore ins Leben gerufenen, regelmäßigen Abend-Motetten standen bis in die jüngste Zeit hinein ziemlich einzig da. Die feinsinnige Zusammenstellung zu diesen Veranstaltungen unter einem bestimmten Leitgedanken gaben diesen die eigenartige Note, die sie heute noch besitzen, und dem Chore oft Einladungen zu Konzerten in allen Teilen Deutchlands einbrachten. — Der Schwerpunkt der Lebensarbeit Röthigs liegt jedoch im Dienst an der Gemeinde. Mit Recht bezeichnete Paul Fiebig, der erste Pfarrer an St. Johannis, die Persönlichkeit Röthigs als die „alte Kirche". Mit welchem Ernst dieser Kantor von altem Schrot und Korn sein Amt als Diener der Kirche verwaltete, zeigt die bisher selten beobachtete Höhe der Ausgestaltung und Durchführung des musikalischen Teiles des Gottesdienstes in St. Johannis. Außer seinen regelmäßigen Dienstag-Abend-Motetten singt der Chor allsonntäglich zwei Chor-Musiken, deren Text den jeweilig vorgeschriebenen Predigt-Texten streng angepaßt ist, in die Predigt also unmittelbar einführt. — Durch das a cappella-Singen einzelner Choral-Strophen mit Unterstützung des Chores, der hier durch vierstimmiges Singen die Orgel ersetzt, brachte Röthig den Gemeinde-Choral-Gesang auf beachtliche Höhe, ein Problem, das fast allerorts noch seiner Lösung harrt. W. Marquardt.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Alfredo Casella schreibt eine neue Oper „La donna serpente".

Francesco Malipiero arbeitet an der Oper „Das Geheimnis Venedigs".

Karol Rathaus hat eine Oper „Fremde Erde" beendigt.

Pietro Mascagni, der erst kürzlich bekanntgegeben hatte, daß er keine Opern mehr schreiben wolle, da in der mechanisierten Gegenwart kein Platz mehr sei für die Gefühlsoper, erklärte sich jetzt auf Ersuchen amerikanischer Filmproduzenten bereit, eine eigene Oper für den Tonfilm zu komponieren.

Rich. Strauß bearbeitet Mozarts Oper „Idomeneus" für die Wiener Staatsoper. Er wird die neue Fassung selbst einstudieren und aufführen.

Der in Augsburg lebende Komponist Arthur Piechler vollendete soeben folgende Werke: Sursum corda (Hymnen an die Kirche) von Gertrud von Le Fort, für gemischten Chor, Soloquartett,

kleines Orchester und Orgel; Hymne, Text von A. W. Heymel, für Männerchor und kleines Orchester (event. mit Klavier oder a cappella).

Die Oper „Die Ehe" von Mussorgsky, deren nachgelassenes Fragment nur aus einem Akt besteht, wurde von dem holländischen Komponisten Daniel Ruijnemann ergänzt.

Georg Schumann hat soeben ein neues großes Orchesterwerk vollendet: „Gestern Abend war Vetter Michel da", eine Humoreske in Variationenform. Wilhelm Furtwängler bringt das Werk in den philharmonischen Konzerten dieses Winters in Berlin zur Aufführung.

Der polnische Komponist L. M. Rogowski hat eine fünfaktige Oper über slavische Volksmotive „Prinz Mirko" beendet.

GMD. F. M. Anton (Bonn) arbeitet an einem abendfüllenden Chorwerk „Ekkard".

J. G. Mraczek hat eine orientalische Tanzrhapsodie für Kammerorchester vollendet, deren Uraufführung im Herbst in der Schlesischen Funkstunde, Breslau, stattfindet.

Im Südwestdeutschen Rundfunk hob der Komponist und Pianist Dr. Walter Niemann in der dritten „Walter-Niemann-Stunde" sein neues Opus „Gartenmusik", nach einem Märchen von Oscar Wilde, aus der Taufe. Seinen neuen Zyklus „Bali" (Zehn Visionen und Bilder aus dem fernen Osten) op. 116 hat er im Oktober im Mitteldeutschen Sender (Leipzig) gleichfalls zur Uraufführung gebracht.

Der bekannte italienische Opernkomponist Amilcare Zanella, der Direktor des Rossinikonservatoriums in Pesaro, hat eine neue Oper „Domenico Santorno" vollendet. Das von Giulio Fara verfaßte Libretto behandelt die Geschichte des Mailänder Volkshelden Santorno und ist stofflich der gleichnamigen Novelle des Vittorio Bersezio entnommen. Dr. F. Rose.

VERSCHIEDENES.

Auf dem St. Hedwigs-Friedhof zu Berlin wurde über dem Grabe von Rosa Sucher und ihrem Gatten Jos. Sucher ein gemeinsames Denkmal enthüllt.

Eine Sammlung von Mozart-Manuskripten aus dem Besitz des Verlagshauses André in Offenbach wurde versteigert. Es handelt sich um den Rest der Mozartschen Hinterlassenschaft, die des Meisters Witwe, die spätere Staatsrätin Nissen, an die Verlagshandlung André verkaufte. In den vierziger Jahren wurde der Hauptteil der Mozartschen Manuskripte von André wieder zum Verkauf ausgeboten. Darunter die Partituren der meisten Opern, Sinfonien und Chorwerke. Die Preußische Staatsbibliothek erwarb das meiste. Die „Don Juan"-Partitur kaufte für 5400 Mark die berühmte Sängerin Viardot-Garcia und schenkte sie später der Bibliothek des Pariser Conservatoire. Eine Reihe der Handschriften ging auch nach London; der Hauptteil aber nach Berlin.

In der durch das Antiquariat von Leo Liepmannssohn in Berlin vorgenommenen Versteigerung von Mozart-Handschriften aus dem Besitze der Erben des Johann André'schen Musikverlages in Offenbach erzielten die G-dur-Violinsonate 16 000 Mark, die erste Konstanzenarie aus der Entführung 10 000 Mk., die veränderte Fassung der berühmten ersten Cherubinarie 3800 Mk., eine Skizze zum Briefduett des 3. Aktes von „Figaro" 3000 Mk., das Harmonikaquintett 6400 Mk. Das wertvollste Stück der Sammlung, nämlich Mozarts eigenhändiges Verzeichnis seiner Werke aus den Jahren 1784 bis 1791, das dem berühmten Köchel'schen Verzeichnis als Grundlage diente, und zum Preise von 36 000 Mark ausgeboten war, konnte keinen Käufer finden.

Das Millionendefizit der Frankfurter Internationalen Musikausstellung ist bis heute noch ungedeckt. Für das Sängerbundesfest 1932 ist jedoch bereits ein zinsloser Kredit von 1/2 Million rund in Aussicht genommen.

Die Elektrola-A.G. hat über 150 000 Schallplatten mit Schlagerkompositionen von Austin Egen hergestellt. Daraus kann man ermessen, welchen Umfang die Schlagerseuche angenommen hat.

Die Arbeitermusikkommission des Sozialistischen Kulturbundes hat beschlossen, ein neues Preisausschreiben für Arbeitermusik zu veranstalten. Ob die Kulturabteilung einer Rechtspartei wohl auch einmal ein Preisausschreiben für „Bürgermusik" veranstalten wird??!

Das Mozarthaus in Prag, das bis vor kurzem dem Mozarteum in Salzburg gehörte, ist jetzt durch Kauf in den Besitz der „Mozartgemeinde der tschechoslowakischen Republik" übergegangen, die Deutsche und Tschechen gemeinsam umfaßt. Das baulich arg vernachlässigte Haus soll nun würdig instand gesetzt und ein darin untergebrachtes Mozartmuseum ausgestaltet werden.

Die Stadtverordnetenversammlung in Siegburg beschloß, zu Ehren des Komponisten Engelbert Humperdinck, eines geborenen Siegburgers, die Friedrichstraße fortan Humperdinckstraße zu nennen. Außerdem wurde am Gebäude des staatlichen Gymnasiums eine Gedenktafel für Humperdinck eingeweiht.

In Münchener Privatbesitz haben sich Aufzeichnungen Richard Wagners erhalten, die, zwischen dem 3. und 24. Mai 1851 niedergeschrieben, die ersten Prosanotizen zur Dichtung des „Jungen Siegfried" darstellen. Sie werden jetzt zum erstenmal und in vollem Umfang von Dr. Otto Strobel in den „Münch. N. Nachr." veröffentlicht und veranschaulichen trefflich das Charakteristische aller derartigen Skizzen Wagners. Inhalt und Szenenfolge des „Siegfried" sind hier

schon mit höchster Bestimmtheit fixiert. Darüber hinaus haben die Aufzeichnungen aber größere Bedeutung für die Entstehungsgeschichte des Werkes, indem sie zeigen, daß Wagner sich ursprünglich mit der Absicht trug, im 2. Akt des „Siegfried" die Nibelungen auftreten und sie bei der Auseinandersetzung zwischen Alberich und Mime für jenen Stellung nehmen zu lassen, was eine Chorszene bedingt hätte.

† in Parma im hohen Alter von 79 Jahren Eraclio Gerbella, der seit 1882 am Konservatorium Solfeggio und musikalische Elementarfächer unterrichtete. Gerbella, der noch bei der Uraufführung der „Aida" in Kairo (1869) mitgewirkt hatte, war der Lehrer Arturo Toscaninis, Ildebrando Pizzettis, Del Campos und einer ganzen Generation italienischer Musiker. Dr. F. Rose.

Im Rahmen des von der Ottocento-Ausstellung in Venedig veranstalteten musikalischen Festivals kam das von dem venezianischen Komponisten Nino Cattozzo herrührende, die Leiden Christi auf Golgatha schildernde Bühnenoratorium „Misteri dolorosi" (das schmerzhafte Mysterium) zur erfolgreichen Uraufführung. Das Werk, eine Art „Sacra rappresentazione", zeichnet sich durch vornehme musikalische Gesinnung, Reinheit des Stiles und sparsame Verwertung orchestraler Mittel aus. Dr. Fritz Rose.

In der Nähe der Wiener Staatsoper soll ein Rich.-Wagner-Denkmal errichtet werden.

Die von Dr. Fritz Stege redigierte „Musikalische Kultur-Korrespondenz"(Pressedienst für deutsche Kulturpolitik) erscheint ab 1. Oktober in erweiterter Form als „Deutsche Kultur-Korrespondenz", herausgegeben vom „Verein Deutschtum in der Kunst" (Berlin) unter der bisherigen Schriftleitung.

FUNK UND FILM.

Der Frankfurter Sender hat für den kommenden Winter an Erst- und Uraufführungen vorgesehen: Poulenc: Concert champêtre für Cembalo; Debussy: „Iberia"; Schönberg: 5 Orchesterstücke und Variationen; Honegger: Concertino für Klavier und Orchester; ein noch nicht bestimmtes Werk von Strawinsky, Orchesterkonzert von Hindemith; Sekles: „Sommergedicht"; Pepping: Präludium für Orchester; Karl Marx: Bratschenkonzert; Paul Hindemith: Ballettsuite; Alban Berg: Konzertarie. — Die Zusammenarbeit mit der Frankfurter Ortsgruppe der „Internationalen Gesellschaft für neue Musik" beginnt mit einem Vortrag über die Arbeitsideen der zeitgenössischen Musik von Dr. Karl Holl. Dann folgen drei Konzerte mit folgenden Programmen: Stücke für ein und zwei Klaviere von Wladimir Vogel; „En blanc et noir" von Debussy; Variationen und Fuge über ein kleines Klavierstück von Schönberg von Viktor Ullmann; Madrigale von Hindemith; Serenade für Kammerorchester von Schönberg; Kammermusik Nr. 1 von Hindemith; „Octandre" von Edgar Varèse; Trakl-Lieder von Weber; Streichquartette von Zillig und Gronostay. —

Francis Aranyi spielte in einem Sinfonie-Konzert der „Mirag" Leipzig, Szymanowski's Violinkonzert.

Die zehn deutschen Sendegesellschaften des Rundfunks arbeiten mit einem Etat von 30 Millionen Mark. Jeder Sender kann täglich fast 10 000 Mark ausgeben und übersteigt die Leistungsfähigkeit von ein paar Dutzend großen Bühnen, wie Arno Schirokauer in der „Literarischen Welt" mitteilt.

Kammersänger Waldemar Staegemann wurde von Intendant Prof. Dr. Neubeck als Gastregisseur an die „Mirag" berufen und wird im Mitteldeutschen Sender Offenbachs „Herzogin von Gerolstein" inszenieren.

Mascagni hat einer amerikanischen Gesellschaft zugesagt, eine Tonfilm-Oper zu schreiben.

Prof. Dr. Neubeck erwarb für die Mirag von Prof. Franz Mayerhoff, Chemnitz, den Liederzyklus „Belagerte Stadt", Gesänge für Bariton und großes Orchester nach Dichtungen von Wilhelm Rabe. Die Uraufführung wird im November unter Leitung des Komponisten in der Mirag stattfinden. Den Solopart singt Konr. Mayerhoff, der Sohn des Komponisten.

Ein führendes Berliner Lichtspieltheater hat einem großen Kreis von Interessenten jeder Art gezeigt, daß es durchaus möglich ist, ein anregendes, hochwertiges Kinoprogramm vorzuführen, dessen musikalische Untermalung lediglich auf Gema-freien Stücken basiert. Damit ist endgültig der Nachweis erbracht, daß auch für die Lichspieltheater eine Musikfolge, die nur aus GDT.- bezw. „freier" Musik besteht, denkbar, ja, erfolgverbürgend ist.

Am 2. Okt. wurde die „Kunst der Fuge" von Bach in der Bearbeitung von Hans Th. David durch die „Mirag", Leipzig, unter Leitung von Kapellmeister Szendrei zur Aufführung gebracht. Dieser ersten Rundfunk-Aufführung des Werkes werden im Laufe des Winters weitere Konzert-Aufführungen folgen.

Jón Leifs wurde auf Grund seiner Erfolge bei der Nordisch-Deutschen Woche in Kiel für isländische Programme an mehreren nordischen und mitteleuropäischen Rundfunksendern verpflichtet.

Die „Mirag" hat an Gerh. Maaß, Werner Hübschmann und Werner Trenkner Kompositionsaufträge erteilt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Prof. Alfred Sittard, Organist an der St. Michaeliskirche Hamburg und Professor an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik Berlin, gab auf

Einladung des Direktoriums der Weltausstellung in Barzelona auf der großen Walcker-Orgel zwei Einweihungskonzerte, die vor vollbesetztem Saal (20 000 Sitzplätze) stattfanden.

Als dritter deutscher Dirigent dieses Theaterwinters erzielte Oskar Fried in Buenos Aires mit seinen sinfonischen Konzerten einen ungewöhnlichen Erfolg. Kleiber dirigierte zum dritten Male das Orchester des Colon-Theaters, wo auch Robert Heger deutsche Opern mit italienischem Ensemble dirigierte. Das Guarneri-Quartett beendete seine Konzerte und fand viel Anerkennung. So wird der Konzertwinter in Buenos Aires ohne die Mitwirkung deutscher Künstler ganz undenkbar. Überdies ist der große Konzertsaal der Wagner-Vereinigung eröffnet worden und es scheint damit ein weiterer Aufschwung des Musiklebens gesichert zu sein, woran die deutsche Kunst großen Anteil hat.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird im kommenden Frühjahr wiederum eine Anzahl von Konzerten in London veranstalten.

An der Lettländischen Nationaloper in Riga gelangte die „Josephs-Legende" von Rich. Strauß zur Erstaufführung. In der Inszenierung von Professor Max Semmler fand das Werk unter der musikalischen Leitung von Prof. Georg Schneevoigt begeisterte Aufnahme des ausverkauften Hauses, in

dem der Staatspräſident und ſämtliche Miniſter anweſend waren.

Der Baſſiſt Emanuel Liſt von der Berliner Staatsoper wurde vom Intendanten John Forſell für Anfang Oktober an die Königl. Oper Stockholm für mehrere Gaſtſpiele verpflichtet. Im November ſingt er anläßlich der Weltausſtellung in Barcelona unter Max v. Schillings im „Ring des Nibelungen" und „Tannhäuſer".

Die Aufführung der „Meiſterſinger" im Rahmen des Gaſtſpiels der Dresdener Staatsoper in Genf war ein Erfolg, wie ihn das Genfer Theater ſelten geſehen hat. Zum Schluß wurden die Soliſten, das Orcheſter und vor allem GMD. Fritz Buſch mit unbeſchreiblichem Jubel, zahlreichen Lorbeerkränzen und Blumengeſchenken gefeiert. Die Begeiſterung des Publikums findet ſich auch in der Genfer Preſſe wieder, die mit ganz wenigen unbedeutenden Einſchränkungen die Aufführung für die beſte erklärt, die je in Genf geſehen wurde. Einen gleichen Erfolg errang das Eröffnungskonzert mit deutſchen Werken. Prof. Adolf Buſch ſpielte ein Violinkonzert von Bach.

Die in München im Deutſchen Theater aufgeführte Revue „Walzertraum" hat eine Einladung zu einem Gaſtſpiel in Paris und Brüſſel erhalten. Sie wird dort in der Originalausſtattung von Prof. Ernſt Stern und in der Originalbeſetzung in Szene gehen.

Das Teatro del Liceo in Barcelona hat die Inſzenierung der Mozartſchen Oper „Cosi fan tutte" von Leopold Sachſe, die bereits im Salzburger Mozarteum erfolgreich gegeben wurde, zur Aufführung angenommen. Die „Ägyptiſche Helena" von Richard Strauß wird im Haag in der ſzeniſchen Faſſung von Leopold Sachſe erſcheinen.

Die Oper zu Algier ſieht für die diesjährige Spielzeit auch eine größere Anzahl deutſcher Opern zur Aufführung vor, u. a. Mozart: „Zauberflöte" und „Figaros Hochzeit"; Beethoven: „Fidelio" und Wagner: „Lohengrin" und „Triſtan und Iſolde". Außerdem ſoll ein Zyklus Schubertſcher Sinfonien zur Vorführung gelangen.

Emil Peeters, der Bochumer Schauſpielkapellmeiſter, dirigierte am 20. Oktober in Antwerpen in den Königlichen Sinfoniekonzerten ſeine „Tanzſinfonie", die vor einem Jahre mit dem Kompoſitionspreis für das Ruhrgebiet der Stadt Eſſen ausgezeichnet wurde. Nach Bruno Walter iſt Peeters der erſte deutſche Dirigent, der nach dem Kriege in Belgien auftritt.

Mark Lothars Eulenſpiegeloper „Tyll' wurde für das Moskauer Künſtlertheater erworben.

Prof. H. Abendroth wurde eingeladen, im Februar 1930 zwei Konzerte mit dem Concertgebouw-Orcheſter in Amſterdam und im Haag zu dirigieren.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geſchäftsſtelle der „Zeitſchrift für Muſik" in Berlin W 30, Brieffach 55. — Aufſätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz bei Leipzig, Guſtav Meiſelſtraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS, GASCHWITZ BEI LEIPZIG

Schriftleitung für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin
Schriftleitung für Süddeutschland und Österreich: Gustav Bosse, Regensburg

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / DEZEMBER 1929 HEFT 12

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 4.—, Einzelheft RM. 1.50

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 180.—, 1/2 Seite RM. 94.—, 1/4 Seite RM. 50.—, 1/8 Seite RM. 28.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit.
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Deutsche Bank, Fil. Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

Aus neuerſchienenen Büchern.

Aus: Hans von Wolzogen, Muſik und Theater (Guſtav Boſſe, Verlag, Regensburg). Zum „Problem der Oper“: Immer wieder iſt die Rede gegangen über das Problem der Oper. Oder auch die „Opernfrage“. Die Hauptfrage wäre, ob es überhaupt ein Problem iſt. Mir iſt es keine Frage, daß es keines iſt. Alſo habe ich auch keine Antwort, noch weniger eine Löſung zu geben. Dieſe doppelte Verneinung ſoll im folgenden zu Worte kommen. Ich meine: die Oper iſt für uns kein Problem mehr, aber ſie iſt von Anfang an etwas Problematiſches geweſen. Sie kam zur Welt als ein kunſtgeſchichtliches Problem: die Wiedererweckung des antiken Dramas mit (damals) modernen Mitteln. Bald ergab ſich daraus das weitere äſthetiſche Problem der Verbindung von Ton und Wort. Was in jedem Liede natürlich, zweifellos, von ſelbſt verſtändlich war, das war und blieb durch zwei Jahrhunderte auf der Bühne problematiſch. Erſt das ſogenannte „muſikaliſche Drama“, das Wagner ſchuf, aber nicht ſo nannte, hat dies Problem gelöſt: und ſiehe da, es war gar nicht das Problem der Oper. Die konnte ruhig fortbeſtehen, wie ſie geworden war: kein Menſch brauchte ſich mehr den Kopf darüber zu zerbrechen, wie es ſich eigentlich mit ihr, ihrem äſthetiſchen Weſen und Werte verhielt. Das, was Problem geweſen, war eben Problem der Bühne geweſen und in dem Augenblick gelöſt als an Stelle problematiſcher Verbindung von Wort und Ton das wirkliche Drama getreten war. Das iſt aber der künſtleriſche Lebensausdruck des ganzen, redenden und ſingenden, immer in ſich und ſeinen Ausdrucksmitteln einigen Menſchen. Man kann auch ſagen, das Problem war gelöſt, als auf der Höhe der Muſik Wagner die Dichtung ernſt nahm; und die Dichtung war ein Drama.

Preisausſchreiben.

Für das vom Muſikverlag Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, veranſtaltete Preisausſchreiben für Männerchor-Kompoſitionen iſt jetzt die Entſcheidung für die 2. Abteilung getroffen. Sie bezog ſich auf kleinere, nur 10 bis 15 Minuten dauernde Werke für Männerchor mit Orcheſter ohne Soliſten. Es wurden 91 Manuſkripte eingereicht. Als Preisrichter waren tätig: Dr. Volkmar Andreae, Zürich; Muſikdirektor Fritz Binder, Nürnberg; Generalmuſikdirektor Frz. v. Hoeßlin, Elberfeld; Prof. Viktor Keldorfer, Wien; Günther Ramin, Leipzig.

Nach ſorgfältiger Prüfung ergab ſich folgendes Reſultat: Erſter Preis 2000 Mark: Chor der thebaniſchen Alten (Gedicht von Friedrich Hölderlin). Komponiſt: Hermann Wunſch, Berlin. Zweiter Preis 1500 Mark: Chorpaſtorale (Gedicht von Ernſt Krauß). Komponiſt Hugo Herrmann, Reutlingen. Dritter Preis 900 Mark: Das Poſthorn (Gedicht von Nikol. Lenau). Komponiſt: Albert Moeſchinger, Bern.

Die Preis-Chöre werden demnächſt in Orcheſter-Partitur, Klavier-Auszug und Stimmen im Verlage von Gebrüder Hug & Co., Leipzig und Zürich, erſcheinen.— Für die 1. Abteilung: „Abendfüllende Werke mit großem Orcheſter, Aufführungsdauer wenigſtens 50 Minuten“ iſt der Schlußtermin für die Einſendung der Manuſkripte der 31. Dezember. Der erſte Preis beträgt für dieſe Abteilung 6000 Mark, der zweite Preis 4000 Mark.

Der Pfälziſche Sängerbund erläßt für ſein großes, Pfingſten 1930 in Ludwigshafen ſtattfindendes Bundesfeſt einen Wettbewerb für einen einfachen volkstümlichen Originalchor mit Orcheſterbegleitung, deſſen Originaltext „Glockenlied von Speyer“ von dem Vorſitzenden der Berliner Liedertafel, Dr. Otto Hönig ſtammt.

Die Tſchechiſchen Staatspreiſe für Muſik gelangten wie folgt zur Verteilung: für Opernkompoſition an Ottokar Jeremias für die Oper „Die Brüder Karamaſoff“ — für ſymphoniſche Kompoſition an Vitezſlav Novak für die Ballett-Pantomime „Signorine Gioventu“ und an Jaroſlav Ridky für die Symphonie Nr. 4 — für Kammermuſik-Kompoſition an K. B. Jirak für ſein zweites Streichquartett — für Muſiktheorie an Ottokar Sourek für das Buch „Anton Dvorak“ — für Muſikreproduktion an den verſtorbenen Theaterdirektor und Dirigenten Franz Neumann für die Aufführung der Werke Janaceks und der Werke junger Komponiſten am Nationaltheater zu Brünn — für Vokal-Kompoſition wurde kein Preis verliehen.

Die Direktion des Kurſaals von Oſtende (Belgien) veranſtaltet ein Preisausſchreiben für die Kompoſition von zwei Arten von Orcheſterſtücken: 1. ein Charakterſtück im Genre der Rhapſodien von Liſzt, Enesco, Lalo, Svendſen oder der Phantaſien von Gilſon, de Théo, Ysaye uſw.; 2. ein Expreſſionsſtück im Genre des Judex von Gounod, des Intermezzo in der Cavalleria rusticana, Valse triste von Sibelius, La Procession nocturne von Rabaud uſw. Es können für jede der beiden Kategorien ein erſter Preis von 20 000 belgiſchen Franken und ein zweiter Preis von 10 000 belgiſchen Franken zuerteilt werden. Dieſer Wettbewerb iſt offen für alle europäiſchen Komponiſten. Die Werke, welche der Jury unterbreitet werden, dürfen weder ſchon herausgegeben, noch aufgeführt oder bei einem früheren Wettbewerb prämiiert worden ſein. Sie müſſen dem „Secrétariat artistique du Kurſaal“ ſpäteſtens am 10. April 1930 übergeben ſein. Die Beurteilung findet vom 22. bis 30. des gleichen Monats ſtatt. Die Intereſſenten können von dieſer Veröffentlichung ab ein Exemplar des Wettbewerb-

Reglements verlangen, indem sie sich wenden an M. Léon Lescrauwaet, secrétaire artistique du Kursaal, de et à Ostende (Belgien).

Ehrungen.

Prof. Karl Muck erhielt anläßlich seines 70. Geburtstages vom Hamburger Senat, der dem Jubilar bereits bei der Hundertjahrfeier der Philharmonischen Gesellschaft als erstem die Johannes-Brahms-Plakette überreichen ließ, ein herzliches Glückwunschschreiben, in dem er auf die Bedeutung von Mucks Schaffen für das Musikleben der ganzen Welt hinweist und den Beschluß mitteilt, Mucks Porträt von einem Hamburger Künstler malen zu lassen und ihm im Ehrensaal der Kunsthalle einen Platz zu geben. Muck erhielt längere Glückwunschtelegramme des Reichspräsidenten von Hindenburg, des preußischen Kultusministers Dr. Becker, des Königs Ferdinand von Bulgarien. Die Glückwünsche des Württembergischen Kultusministeriums und der Generalintendanz der Württembergischen Landestheater überbrachte Generalintendant Kehm. Das Bayreuther Festspiel-Orchester, das Muck seit nahezu 30 Jahren leitet, sandte eine Abordnung nach Stuttgart und ließ durch Kammermusiker Klebe seine Glückwünsche unter Überreichung von Blumen mit einer von Künstlerhand gemalten Schleife überbringen.

Freunde der Kirchenmusik haben dem 1748 in Meeder bei Coburg geborenen und 1818 als Universitätsprofessor in Göttingen gestorbenen Musikgelehrten und ersten Bachbiographen Dr. Johann Nikolaus Forkel an dessem Geburtshaus eine Gedenktafel gewidmet. Bei der Weihefeier war als Vertreter der Universität Göttingen deren derzeitiger Rektor Professor Dr. Ludwig anwesend. Die Festrede hielt Studienrat Schleder aus Coburg.

Verlagsnachrichten.

Die M. Lengfeld'sche Buchhandlung in Köln bringt soeben einen Antiquariats-Katalog Nr. 36 über Musik heraus, der Geschichte, Theorie und praktische Musik umfaßt. Das außerordentlich umfangreiche und sorgfältig durchgearbeitete Verzeichnis, dem die Wiedergabe eines Schöffer-Notendruckes und ein Geleitwort von Dr. Karl Kinsky-Köln vorausgeht, behandelt in 2 Sonderabteilungen „Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert" und eine umfangreiche Sammlung von Erst- und Frühausgaben von Werken Beethovens.

Der bisher unter dem Namen Harmonium-Saal bekannte Konzertsaal in Berlin trägt jetzt den Namen Breitkopf-Saal, nachdem er mit den sonstigen Unternehmungen der Firma Carl Simon in den Besitz von Breitkopf & Härtel übergegangen ist, die gleichzeitig ihr Zweiggeschäft aus der Potsdamer Straße nach der Steglitzer Straße 35 verlegt hat, dem gleichen Grundstück, in dem der nunmehrige Breitkopf-Saal sich befindet.

Am 11. November beging der Inhaber des Verlags F. E. C. Leuckart in Leipzig, Herr Martin Sander, seinen 70. Geburtstag. Der Jubilar leitet den bekannten, von ihm stark ausgebauten Verlag als Nachfolger seines Vaters seit dem Jahr 1905 und war stark genug, trotz aller schwierigen Zeiten die rein künstlerische Tendenz, des 1782 in Breslau gegründeten, im Jahr 1870 nach Leipzig übergesiedelten Verlags rein zu erhalten. Besonders auf dem Gebiete der Chorliteratur, gerade auch des großen Stils, Oratorien usw., ist Sander als Verleger erfolgreich tätig gewesen, wie sich sein Verlagsfeld fast auf die gesamte ernste Musik erstreckt. Noch in vollster Rüstigkeit stehend, wünschen wir dem in deutschen Komponistenkreisen allbekannten Verleger eine weitere erfolgreiche Tätigkeit und auf seinem Marsch ins achte Jahrzehnt Kraft und Gesundheit.

Von Hermann Ambrosius erscheinen eine Suite für kleines Orchester, ein Konzert für Violoncello und eine Suite für Klavier bei Benno Filser in Augsburg. Bei Fürstner in Berlin sind sechs Etüden für Klavier erschienen.

Das verschiedentlich mit großem Erfolg aufgeführte Orchesterwerk „Sommernacht auf dem Fjord" von Gustav Schjelderup erschien im Verlage von Ed. Bote u. G. Bock, Berlin.

Perma-Piano. Die Musikbewegung ist in hohem Maße vom Vorhandensein geeigneter und erschwinglicher Instrumente abhängig. Die Anschaffung von Flügeln ist in heutiger Zeit oft schwierig. Einen willkommenen Ersatz dürfte das Perma-Piano bieten. Die Ausführung in 1,18 m Höhe gestattet freies Hinwegsehen und eignet sich daher besonders für Studienanstalten und Gesang. Führende deutsche Musikanstalten und die Schulverwaltungen großer Städte kauften es an und beurteilen es bestens. (Siehe Inserat.)

Die Uraufführung des Männerchorwerkes „Deutsche Kantate" von Paul Graener findet am 29. November durch den Berliner Lehrer-Gesangverein unter Prof. Rüdel, diejenige des heiteren Chorwerkes „Die Gesellenwoche" von dem gleichen Komponisten am 30. November durch den Leipziger Lehrer-Gesangverein unter Günther Ramin statt. — Beide Werke sind im Verlage von Ernst Eulenburg, Leipzig, erschienen.

Das Jahresverzeichnis des Verlages Georg Kallmeyer, „Der Drachentöter", bietet eine übersichtliche Aufstellung der wertvollen Neuigkeiten des Jahres 1929, unter denen Namen wie Fritz Jöde, Armin Knab, H. J. Moser, Ekkehart Pfannenstiel einen bevorzugten Platz einnehmen.

Zeitſchriften-Schau

„Melos“, Heft 10, Jahrgang 1929.

Ein Auffatz über „Reaktion und lebendige Entwicklung“ aus der Feder von jenen drei Verfaſſern, die als „Kritikerſkat“ in der Öffentlichkeit bereits über Verdienſt „gewürdigt“ wurden, beſchäftigt ſich mit dem muſikaliſchen Stilproblem der Gegenwart. Neben den Modernen gibt es „andere, die ſich bewußt gegen die Zeit ſtellen. Dieſe Hüter romantiſcher Tradition waren immer da und man brauchte ihnen nicht allzu viel Bedeutung beizumeſſen. Es fällt aber auf, daß in letzter Zeit auch junge und jüngſte Muſiker, die ihrem Alter und ihrer Erziehung nach ganz wo anders ſtehen müßten, dieſe Ideen aufgreifen. Die alte, verwaſchene Spätromantik lebt unverändert in ihnen auf. Sie ſind rückſtändig aus Überzeugung, Reaktionäre im wahrſten Sinne. Es iſt ein bedenkliches Symptom, daß dieſe Muſik, die vor einiger Zeit noch völlig verſchwand, in erſchreckendem Maße Boden gewinnt.“

Wer lacht da nicht über ein derartiges Kommentar als Grabrede beim Zuſammenbruch jener Weltanſchauung, für die der Melos als begeiſterter Wüſtenprediger jederzeit eintrat? Ganz ohne Frage: Es iſt ein äußerſt „bedenkliches Symptom“, wenn ein Kranker durch die Heilſäfte der Natur von ſelbſt wieder geſund wird, ohne ſich nach den Vorſchriften medizinifcher Quackſalber zu richten. Ja, es iſt ganz gewiß ein „bedenkliches Symptom“, wenn die Muſikentwicklung über den zeternden Melos hinweg zur Tagesordnung übergeht, ohne ſeinen muſikkulturellen Kochrezepten ernſthafte Beachtung zu ſchenken. Wenn man aber in hartnäckiger Einſeitigkeit bewußt an den lebendigen Entwicklungsformen des Muſiklebens vorübergeht und alle Erſcheinungen ohne Rückſicht auf ihre kulturelle Bedeutung nur von dem engherzigen und pedantiſchen Geſichtskreis eines ſektenartigen Neutöner-Idealismus aus betrachtet — ja, dann iſt das in der Tat ein „bedenkliches Symptom“, das jedem ernſthaften Muſikbefliſſenen zu denken geben ſollte.

„Das Nationaltheater“, Berlin, Nr. 1, Jahrg. 1929. „Vom Schickſal der Oper“ von Kurt Lüthge.

„Faſſen wir das Ergebnis dieſer (letzten) 25 Jahre zuſammen, ſo müſſen wir feſtſtellen, daß von den 756 zur Uraufführung gelangten Werken aller Vorausſicht nach nicht eben mehr als 7 Werke auf einen länger währenden Erfolg Ausſicht haben. Dieſe 6 Werke verteilen ſich auf vier Komponiſten, auf Strauß, d'Albert, Schillings und Pfitzner. Gewiß ſind Publikumserfolg und hohe Aufführungsziffer nicht immer Maßſtäbe für künſtleriſche Werte; auch kommt es im Rahmen dieſer Betrachtung nicht darauf an, ob ein Werk mit „Erfolg“ ſeine Beachtung wirklichen künſtleriſchen Qualitäten verdankt. Tatſache iſt jedenfalls, daß erſchreckend wenige Werke deutſcher Opernkomponiſten in einem Zeitraum von 25 Jahren ſich ſtändig auf dem Spielplan gehalten haben. Auch das Ausland erzielte keine beſſeren Reſultate; denn hier waren es in dem gleichen Zeitraum auch nur Puccini („Tosca“ und „Madame Butterfly“) und allenfalls noch Janácek („Jenufa“), die Dauererfolge hatten. ... Jedenfalls iſt es eine nicht hinwegzuleugnende Tatſache, daß künſtleriſche Dauerwerte in der heutigen Opernproduktion — wie übrigens zu jeder Zeit — eine Seltenheit ſind. Wer aber aus der Tatſache, daß heute weniger als zu einer früheren Zeit für die Opernbühne komponiert wurde, die Oper als eine abſterbende Kunſtgattung bezeichnet, gibt ſich einem Trugſchluß hin; denn nicht nur im Opernſchaffen, ſondern in allen muſikaliſchen Gattungen iſt die Produktion der Quantität nach zurückgegangen, weil heute die Vorausſetzungen und Möglichkeiten künſtleriſchen Schaffens andere geworden ſind, als ſie in früheren Zeiten waren.“

Allgemeine Muſikzeitung, Berlin. 56. Jahrgang.

Nr. 42: „Muſik und Rahmenbewußtſein“ von Dr. Fritz Stege. — „Aus der Geſanglehrerpraxis“ von Hans E. Hey. — Nr. 43: „Louis Spohr, Goethe und Beethoven“ von Dr. Leopold Hirſchberg. — „Hundert Jahre Schifferklavier“ von Dr. Gmelin.

„Deutſche Sängerbundeszeitung“, Berlin. Nr. 43, 21. Jahrg. Franciscus Nagler: „Männergeſangvereine und Kunſt“.

„Niemand wird beſtreiten wollen, daß leiſtungsfähige Chöre nicht nur das Recht, ſondern die Pflicht haben, höhere und künſtleriſche Ziele zu verfolgen, wie ja auch die Komponiſten nicht immer bloß Kindermelodien ſetzen können. Aber an die Wahrheit ſoll man allzeit feierlich glauben: Die einzige Kraft- und Segensquelle für Schöpfer, Sänger und Hörer iſt das Lied. Wer bonae voluntatis iſt, wird verſtehen, wenn ich ſage: Ihrem innerſten Weſen nach braucht die Männerchorſache im allgemeinen gar keine Steigerung der künſtleriſchen Leiſtungsfähigkeit und verträgt ſie wahrſcheinlich nicht, weil dadurch ihre Naivität, ihre Urwüchſigkeit, die ich auch aus ihrer mit der vaterländiſchen Idee des Volkes auf das innigſte verbundenen Geſchichte begreife, geſchädigt und gar vernichtet wird. Der Kern aller wahren Kunſt, die Seele alles edlen Geſanges iſt und bleibt das Gemüt.“



Clemens Freiherr von Franckenstein

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK
Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik
Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt
HAUPTSCHRIFTLEITER: DR. ALFRED HEUSS
Nachdrucke nur mit Genehmigung des Verlegers. Für unverlangte Manuskripte keine Gewähr

96. JAHRG. BERLIN-LEIPZIG-REGENSBURG / DEZEMBER 1929 HEFT 12

Clemens von Franckenſtein.

Der Intendant und Komponiſt.

Von Wilh. Zentner, München.

Clemens von Franckenſtein iſt ein Sohn des bayeriſchen Frankenlandes und Sproß eines jener ehrwürdigen Adelsgeſchlechter, von deren Namen und Taten bereits die Chroniken des 12. Jahrhunderts und von da ab, fortlaufend bis zur Gegenwart, die Annalen der vaterländiſchen Geſchichte zu zeugen wiſſen. Politiſche und militäriſche Tugenden vor allen zeichneten die Franckenſteins aus. Erſt die jüngſte Zeit hat mit dem bedeutenden Komponiſten, Dirigenten und Bühnenleiter der Kette ihrer Verdienſte den friſchen Kranz des Künſtlerruhmes hinzugefügt.

Am 14. Juli 1875 erblickte Clemens von Franckenſtein zu Wieſentheid in Unterfranken das Licht der Welt. Eine ſchon im Knabenalter von ſich kündende, aus dem Borne elementarer Begabung geſpeiſte Neigung zur Muſik hatte zunächſt, gleichſam als ob ſie vom Leben auf ihren entſcheidenden Stärkegrad erprobt werden ſollte, eine Reihe von Hemmniſſen zu überwinden: die Kunſt als Beruf erſchien, zumal bei der in dieſer Hinſicht reichlich ſkeptiſchen Einſtellung der Zeit, als bedenklich ſchwanker Boden. Für eine derartige, von den üblichen Vorurteilen noch nicht freie Anſchauungsweiſe, welche mit der Mehrzahl der damaligen Generation auch bei den Herren von Wieſentheid ihre Verteidiger hatte, mußte naturgemäß ein ſolides Univerſitätsſtudium mit ſeinen mannigfachen daraus erfließenden Lebensmöglichkeiten ungleich feſteren Halt bedeuten. Mit der Abſicht, ihn da zu einem künftigen Jünger der Rechtswiſſenſchaft vorzubilden, wurde der junge Clemens von Franckenſtein aufs Gymnaſium geſchickt. Dies Ziel iſt freilich nicht erreicht worden. Denn nach Beendigung der Schulzeit ſtand es für den Abſolventen, dem ſich zur Jurisprudenz keinerlei innere Beziehungsfäden hatten anſpinnen wollen, unumſtößlich feſt, daß ihn die Zukunft ganz andere Wege führen müſſe. Der Muſik gehörte ſein ganzes Fühlen und Denken. Schon der Gymnaſiaſt zeigte ſich von ihrer wunderſamen Bannkraft umſchlungen, wenn er ſeine Freizeit damit verbrachte, muſiktheoretiſchen Fragen und Problemen und deren ſpekulativer Löſung nachzuſinnen. Man erkennt: dies innige Verhältnis zur Kunſt der Töne

war keineswegs nur Auswirkung vager romantiſcher Jugendſehnſucht, noch weniger haftete es, da ſein Ernſt dergeſtalt zum Kerne zu dringen trachtete, lediglich an der Oberfläche, die höchſtens zu ſpieleriſcher Beſchäftigung anzog. Im Gegenteil, es ward geſchürt von der Glut einer inneren Leidenſchaft. Deren Unentwegtheit ſollte ſchließlich auch die letzten Schanzen des Widerſtandes im Schoße der Familie brechen; Franckenſtein erwies ſich damit als echter Franke, daß er mit der zähen Energie dieſes Schlages an ſeinem Vorſatze feſthielt bis zum endlichen Erfolge.

Als er darauf, im Hochgefühle des glücklich Erreichten, nach Wien ging, wohin es ihn, den Süddeutſchen, beſonders lockte, umfing dort den jungen Muſikbefliſſenen eine ausgeſprochen künſtleriſche Atmoſphäre, die durchaus nicht nur, in allzu einſeitiger Begrenzung, lediglich die Muſik in den Kreis ihrer Intereſſen zog . Damals knüpfte ſich die Lebensfreundſchaft mit Hugo von Hofmannsthal; auch andere Vertreter des „Jungwienertums", wie Artur Schnitzler, gehörten jenem Vereine junger Künſtler an, dem Franckenſtein die Grundlagen ſeiner feinen literariſchen Urteilsfähigkeit verdankt, die dem Komponiſten fortan bei der Wahl ſeiner Liedertexte und Libretti, nicht minder aber auch dem künftigen Bühnenleiter zuſtatten kommen ſollte. Irgendwie iſt ja Franckenſtein ſtets jenem Kreiſe verbunden geblieben, denn auch ſein muſikaliſches Schaffen ſtrömt zu einem guten Teile aus jener ſeeliſchen Landſchaft, in der jene feine Paarung von Romantik und Klaſſizität im Lebenswerke eines Hofmannsthal beheimatet iſt. Das Wien der Vorkriegszeit als Sitz erleſener, wahrhaft ariſtokratiſcher Kultur, mit ſeiner aus dem öſtlichen Einſchlag zu erklärenden Neigung zum Exotismus mußte auf dieſe Weiſe für des jungen Künſtlers ſpäteren Entwicklungsgang in mehr als einer Richtung beſtimmend wirken; die feine Anmut, die viele Werke Franckenſteins mit zartem und zärtlichem Dufte umſpielt, mag wohl ein freundliches Erbe aus jenen Tagen ſein.

Wenn dann der junge Muſiker vom Donauſtrand nach München zur Fortführung ſeiner Studien überſiedelte, ſo wird ihn wohl neben dem Reiz der Heimat vor allem Ludwig Thuilles damals in Blüte ſchießender Ruhm als Künſtler wie als Pädagoge zu dieſem Wechſel beſtimmt haben. Abgeſchloſſen wurde die muſikaliſche Ausbildung allerdings in Frankfurt auf dem Hochſchen Konſervatorium, dem in jenen Tagen Iwan Knorr vorſtand. Mehrere von Franckenſteins damaligen Klaſſengenoſſen ſollten ſpäter gleich ihm zu bedeutendem Anſehen in der Muſikwelt gelangen: Cyrill Scott, Percy Grainger und Hermann Zilcher. Auch mit dem Dichter Stefan George iſt der Frankfurter Konſervatoriſt damals bekannt geworden: ſchon ſein Opus 1 enthält die Vertonung eines Georgeſchen Gedichtes („Das Lied des Zwerges"). Nach glücklich beſtandener Prüfung ging's auf Reiſen, insbeſondere nach Italien, unter deſſen Himmel es ſich zunächſt ſchwelgeriſch von den Mühen eines ernſt und eifrig genommenen Studiums ausraſten ließ.

Indes, nicht lange duldete es den jungen Muſiker, lediglich auf Pfaden der Betrachtung und des Genießens die Welt zu durchſchweifen. Der auf der Muſikhochſchule errungene theoretiſche Beſitz ſollte in lebendiges Wirken umgeſetzt werden. Mit raſchem Entſchluß warf ſich Franckenſtein in das wogende Leben des praktiſchen Muſikbetriebs, indem er ſich im Jahre 1901 kurzerhand nach Amerika einſchiffte, um als Leiter einer Konzerttournee in den großen Städten der Vereinigten Staaten ſowohl eigene wie auch Schöpfungen anderer Autoren zum Vortrag zu bringen. Der Erfolg zeigte ſich dem Wagemutigen hold, und dieſer durfte um ſo ſtolzer darauf ſein, weil er

auf fremdem Boden, völlig aus eigener Kraft erſtritten worden war. Natürlich ſtrahlte die Anerkennung, die Franckenſtein jenſeits des Ozeans geerntet hatte, auch nach Europa über: vor allem in London war man auf den jungen Komponiſten und Orcheſterleiter aufmerkſam geworden. So holte man ſich dieſen an die Themſe; fünf volle Jahre hat er dort gewirkt. Eine Zeit, die künſtleriſch überaus ertragreich werden ſollte, da ſie Franckenſtein mit allen Fragen und Forderungen des Theaterbetriebes vertraut machte und ihn dabei zahlreiches Erfahrungsmaterial ſammeln ließ. Eine Reihe von Kompoſitionen entſtand damals, insbeſondere auch ſolche, wie ſie der Augenblick von dem jungen Opernkapellmeiſter erheiſchte: Ouvertüren, Begleitmuſiken uſf. Da dieſe Schöpfungen den unterſchiedlichſten Orcheſterverhältniſſen angepaßt werden mußten und mit den inſtrumentalen Mitteln bald klug hauszuhalten war, bald dieſe wieder reicher ſtrömen durften, ſo verhalfen ſolche im Augenblick vielleicht nicht immer angenehm empfundenen Gegebenheiten dem Komponiſten zu jener hervorragenden Orcheſtertechnik, die heute Merkmale ſeiner Inſtrumentalwerke und Opern ſind; ebenſo erfuhr ein angeborener Klangſinn noch weitere Durchbildung und Verfeinerung.

Jedoch nicht allein der Muſiker in Clemens von Franckenſtein ſollte in London ſeinen Gewinn finden; auch für die Entfaltung ſeiner ganzen künſtleriſchen Perſönlichkeit mußte dieſer Aufenthalt von Vorteil ſein. Denn als er nun nach Deutſchland zurückkehrte, war ſein Blickfeld, das gleichermaßen die alte wie die neue Welt umſpannte, bedeutſam geweitet; das Weltbild, das er dabei in ſich aufgenommen hatte, umfaſſend und von Einſeitigkeiten entſchlackt. Das für jeden Künſtler ſo unſchätzbare, aber nicht leicht zu erwerbende Gut der Welterfahrung war ihm zuteil geworden. Es verlieh der im tiefſten Grunde romantiſchen Belangen zuzielenden, als ſolche ſchon in ſeiner Stoffwahl erkennbaren Weſensart des Künſtlers den unerläßlichen Zuſtrom realen Sehens, der als Ergänzung notwendig war.

Was führte den nunmehr Dreißigjährigen in ſein Vaterland zurück? Der ausgeprägte Inſtinkt des Intendanten H ü l ſ e n glaubte in dem Londoner Opernleiter eine Theaterbegabung erſten Ranges zu wittern und feſſelte ihn zunächſt an das Wiesbadener Hoftheater und dann, ſchon nach Jahresfriſt, als Hülſen ſah, daß ſein Gefühl ihn nicht betrogen habe, an die Hofoper in Berlin. Es mag dort dem Künſtler, der bis dahin ſeine Haupterfolge als Dirigent aufzuweiſen hatte, nicht leicht gefallen ſein, auf den Rat ſeines Vorgeſetzten von dieſer verheißungsvoll begonnenen Laufbahn abzuzweigen und in der Reichshauptſtadt Richtung zu nehmen auf das Amt eines Bühnenleiters und Intendanten. Allein dieſer entſcheidende Schritt, bei dem wohl (wie meiſt in derartigen Fällen) zunächſt ein Stück der innerſten Herzensneigung geopfert werden mußte, ſollte unerwartet raſch ſeine Früchte bringen. Denn als nach dem Tode Anton von Speidels im Jahre 1912 die Münchener Hofoper führerlos geworden war, berief man Clemens von Franckenſtein, der ſich und ſeine Fähigkeiten zweifelsohne unterſchätzt hatte, da man ihn beinahe zur Bewerbung drängen mußte, als deren Leiter. Damit war der 37jährige zu einer der an exponierteſter Stelle ſtehenden Perſönlichkeiten des deutſchen Muſik- und Theaterlebens geworden. Im vollen Bewußtſein der ungeheuren Verantwortungslaſt, die damit auf ihm ruhte, aber auch voll männlicher Kraft und Energie, mit idealiſtiſchem Schwung, doch auch zu ſehr Praktiker, um ſich in Utopien zu verlieren, trat der neue Intendant an dies ehrenvoll ſchwere Amt heran. Jene zahlreichen Bitterkeiten, welche der Beruf des Bühnenleiters mit ſich bringt, ſind freilich auch Franckenſteins feinfühliger und großzügiger Natur, deren in-

nerer Gradheit und Wahrhaftigkeit ein Lavieren ſeeliſche Unmöglichkeit bedeutete, keineswegs erſpart geblieben, und er litt vielleicht mehr als ein anderer darunter, weil er zutiefſt ſchöpferiſcher Künſtler war mit der ganzen ſeeliſchen Senſibilität eines ſolchen. Am ſchwerſten haben ihn wohl jene verhängnisvollen Revolutionstage vom November 1918 getroffen, als ſich, vom Zeitgeiſte angeſteckt, Menſchen gegen ihn wandten, die er zum großen Teile entdeckt und gefördert hatte, und zu zerſtören drohten, was ſein Mühen in jahrelanger Arbeit aufgebaut hatte. Der Fanatismus erblickte in ihm, getrübten Auges wie ſtets, nicht den Künſtlermenſchen, die hervorragende Perſönlichkeit, ſondern lediglich den Adeligen, den von den früheren Gewalthabern berufenen Bühnenleiter und raubte ihm die Freudigkeit des Schaffens. Franckenſtein handelte, wie es ſeinem Weſen gemäß war: er trat, des Treibens müde, zurück.

Aber die ſchmerzlichen menſchlichen Erfahrungen, die Franckenſtein damals zu machen hatte, wurden, ſoweit ſie nicht dem Künſtler in ihm ſowieſo förderlich waren, aufgewogen durch das Bewußtſein, ſich nun ganz und gar der ſchöpferiſchen Tätigkeit, der bis dahin nur die nicht eben üppig bemeſſene Freizeit des verantwortungsbewußten Intendanten gewidmet war, hingeben zu dürfen. Doch das deutſche Theater ſchien, nachdem ſich auf dieſem Gebiete die Verhältniſſe wieder ſtabiliſiert hatten und man einzuſehen begann, wie dünn die führenden Köpfe unter den deutſchen Bühnenleitern geſät waren, eine Perſönlichkeit vom Range Franckenſteins nicht entbehren zu können: 1924 holte es ſich ihn wieder, und zwar eben jenes München, das ſechs Jahre zuvor ſeiner entraten zu können gewähnt hatte. Die Münchener Staatstheater befanden ſich nämlich damals nach dem frühen Tode von Karl Zeiß, deſſen Hauptaugenmerk, ſeinem ganzen Werdegang und innerſter Neigung gemäß, dem Schauſpiel zugewandt geweſen war, in einer recht bedenklichen künſtleriſchen Verfaſſung; vor allem der traditionelle Ruhm der Oper, ſtets ein Hauptfaktor des heimiſchen Kunſt- und Kulturlebens, begann zu bröckeln. Franckenſteins ſicherem Zugriff war es zu danken, daß in jenen Tagen eine drohende Kriſe vermieden wurde und die Bühnen, insbeſondere die Oper, welcher der Intendant eine Kraft von den künſtleriſchen Ausmaßen des Generalmuſikdirektors Hans Knappertsbuſch und eine Blütenleſe außergewöhnlich ſchöner Stimmen zuzuführen und für ſein Inſtitut fruchtbar zu machen verſtand, wieder zu ihrer ehemaligen beherrſchenden künſtleriſchen Bedeutſamkeit emporwuchſen und überdies dem ſinkenden Ruhm der ſommerlichen Münchener Feſtſpiele, die faſt ausſchließlich mit eigenen Kräften durchgeführt werden, wieder neuer Glanz und internationale Anerkennung zuſtrömte. Nicht zum mindeſten war dies alles auch ein Verdienſt des von Franckenſtein planvoll durchgeführten Spielplans, der, wie an Hand der Statiſtiken leicht nachzuweiſen, der reichhaltigſte und abwechſlungsreichſte aller deutſchen Opernbühnen und auch in ſeiner nationalen Schwergewichtsverteilung vorbildlich iſt. Bleibt doch dem deutſchen Schaffen darin durchaus die Vormachtſtellung eingeräumt, dann folgen, ihrem Range als Opernkomponiſten gemäß, die ebenfalls mit viel Liebe behandelten Italiener und nach ihnen die Franzoſen. So zeigt etwa die Zuſammenſtellung für das Spieljahr 1927/28, daß in München 87 Werken deutſcher Meiſter nur 54 Ausländer gegenüberſtehen. Dieſe günſtige Verhältniszahl wurde von keiner anderen deutſchen Bühne erreicht, denn in weitem Abſtande folgt erſt Frankfurt mit 61 deutſchen und 48 fremdländiſchen Opern; an allen übrigen großen Operninſtituten überwiegen die Ausländer. Ich konnte und wollte dem Leſer nicht erſparen, ihn für ein paar Augenblicke auf das einigermaßen trockene Gebiet des ſtatiſtiſchen Überblicks zu führen, denn nichts be-

leuchtet ſchlagkräftiger das Wirken dieſes hervorragenden Bühnenleiters für die deutſche Muſik als die eindeutige Sprache ſolcher unwiderlegbarer Zahlen.

Auf den beiden Grundpfeilern deutſchen Opernſchaffens, Mozart und Wagner, aufgebaut, umfaßt der Münchener Opernſpielplan nahezu ſämtliche Schöpfungen der Klaſſik und Romantik, ohne ſich dabei dem neuzeitlichen Wirken einſeitig zu verſchließen. Die Münchener Staatsoper iſt wohl die einzige deutſche Bühne, an der Hans Pfitzners Werke ſämtliche „ſtehen" und in jedem Spieljahre eine ſtattliche Anzahl von Aufführungen erreichen; auch eine anderwärts ſo ſelten mehr geſpielte Schöpfung wie Humperdincks „Königskinder" zählt hier zum eiſernen Beſtand des Spielplanes. So eignet dem von Franckenſtein ohne Einſeitigkeit aufgeſtellten und planvoll durchgeführten Spielplan entſchieden etwas Bekennerhaftes; etwas Bekennerhaftes, das ſich auch dann mutig hervorwagt, wenn es gegen den Modeſtrom zu ſchwimmen und die Würde echter Kunſt zu wahren gilt. So hat Franckenſtein als der erſte Opernintendant in Deutſchland Kreneks „Jonny ſpielt auf" ſein Haus verwehrt, erſtlich weil er dieſe Modeoper mit der Tradition desſelben unvereinbar hielt und zweitens weil er, weitſichtiger als viele, die vermutliche Kurzlebigkeit des Werkes, die heute der deutſche Opernſpielplan unwiderlegbar erwieſen hat, mit ſicherem Gefühl für echte wie unechte Werte, mögen letztere auch noch ſo hoch auf dem Tagesmarkte und einer geſchäftigen Kunſtbörſe gehandelt werden, vorausahnte. Wäre nur überall gleicher Wille und ähnliche Tatkraft, unſeren nationalen Kunſtbeſitz zu pflegen und zu wahren, am Werke wie hier! Und dies erſcheint um ſo erfreulicher, da ſich Clemens von Franckenſtein, den eine reiche Kunſt- und Welterfahrung gelehrt hat, daß hinter den Bergen auch Menſchen wohnen, ſich niemals dem Guten, auch wenn es von außen kam, verſchloſſen hat.

Sein eigenes Schaffen ergibt den ſchlagendſten Beweis hierfür. Die erſten Opern, vor allem „Griſeldis" (Text von Oscar F. Mayer), die im Jahre 1898 zu Troppau herauskam, und „Fortunatus" (Dichtung von Jacob Waſſermann) zeigen den jungen Komponiſten, deſſen Bühnenblütigkeit dem Theater zudrängte, noch durchaus in den Fußſtapfen der Wagnernachfolge. Auch die Verſuche, das Gebiet der ſymphoniſchen Dichtung zu erobern, (erwähnenswert iſt vielleicht, daß Franckenſtein einige Jahre vor dem gleichnamigen Muſikdrama von Richard Strauß eine Tondichtung für großes Orcheſter „Salome" geſchrieben hat), bedienen ſich im allgemeinen noch ſolcher Wirkungs- und Ausdrucksmittel, wie ſie eine genaue Beachtung der großen Tradition Berlioz-Liſzt an die Hand gab. Es iſt gewiß kein Zufall, wenn der junge Komponiſt zunächſt mit ſeinem Liedſchaffen an die Öffentlichkeit drang. Hier beſtach nicht allein die ſorgfältige Auswahl der Texte wie Stefan George, J. P. Jacobſen, Hugo von Hofmannsthal und O. J. Bierbaum; über dies rein äſthetiſche Moment hinweg findet ſich bereits eine deutliche Abkehr von der Wagneriſchen Deklamations- und Akzentuationsmanier, eine lebendige melodiſche Auflockerung und ein enger Anſchluß an das erlebnismäßig ſtark durchempfundene Dichterwort. Geſamthaltung wie Einzelheiten verraten den Schüler Ludwig Thuilles, der jedoch das hier Erlernte bereits auf ſeine Weiſe zu verarbeiten ſtrebt und ſpäter ein Liedvertoner von ausgeprägter Eigenart werden ſollte.

Keimhaft künden ſich in dieſen erſten Kompoſitionen ſchon Neigungen an, die ſpäter, am entſcheidenden Wendepunkte von Franckenſteins Schaffen, richtunggebend hervorbrechen ſollten. Ich habe eingangs bereits darauf hingewieſen, daß der Komponiſt den Kreiſen des poetiſchen Jungwienertums naheſtand und wie dieſe Beziehung nicht rein zufällig, nicht rein äußerlich ſein konnte. Seeliſche Dispoſitionen verwandter Art

waren hier vorhanden; seinem ganzen Wesen nach mußte Franckenstein ein musikalischer Exponent dieser Neuromantik werden. Damit war der Boden bereitet für jene nachhaltigen Eindrücke, welche dem Komponisten etwa um die Jahrhundertwende vom musikalischen Impressionismus, vor allem von der Kunst Debussys zuquellen sollten. Jetzt erst zweigte Franckensteins Entwicklungsbahn bewußt von Wagner ab. Zugleich aber war die Eigenpersönlichkeit des Künstlers dergestalt erstarkt und ausgeformt, daß er es nicht mehr nötig hatte, im Kielwasser bestimmender Vorbilder zu segeln und die Anlegeplätze bequemer Nachahmung anzusteuern. Denn was Franckenstein von Debussy, der ihm Erlebnis ward, übernommen hatte, das verstand er im eigenen Schaffen durchaus auf seine Weise zu verwerten. Wohl machte er sich, ähnlich seinem Studiengenossen Cyrill Scott, eine Reihe von Kunst- und Ausdrucksmitteln zu eigen, die als ausgesprochen „impressionistisch" gedeutet werden können; allein ein unbeirrbar formaler Instinkt bewahrte ihn vor jener Zerhackung der Form in kleine und kleinste Teilchen, sein blutvoller musikantischer Impuls vor jener Blässe eines mit anatomischer Peinlichkeit auseinandergefalteten Gefühls, die Folgeerscheinungen des „konsequenten Impressionismus" wurden.

Hätte beispielsweise ein solcher „Konsequenter" zu einem Opernbuch wie „R a h a b" (von Oscar F. Mayer) greifen können? Das feine Gefühl für die Differenziertheit der Empfindungen hatte Franckensteins eingeborenen dramatischen Hang nicht überwuchern können. Vielmehr strebte er bald nach einem Ausgleich beider. Diesen fand er nun. Die Handlung bietet im einzelnen wohl Anlaß zu reicher musikalischer Stimmungsmalerei, zugleich aber auch zu Ausbrüchen des dramatischen Temperamentes; beide Elemente sind mit sicherer Gestaltungsgabe gegen einander abgewogen: überall zeigt sich schon der Meister. Das Orchester, in dem zuweilen wohl noch eine Puccineske Floskel oder ein Instrumentationskniff Richard Straußischer Prägung fremde Einflüsse fühlbar werden lassen, schwelgt in einer satten, farbenreichen Klanglichkeit; den Belangen der Singstimmen wird mit einer schönen, melodisch weit geschwungenen Kantabilität Rechnung getragen. Franckensteins Schaffensphantasie wagt auch hier einen Flug in Gelände, an deren eigenartigem Zauber sie sich gern entzündet: ins Reich der Exotik. Eine Vision des jüdischen Orients steigt in „Rahab" auf; es ist, als würden in dem Nachfahren des alten Adelsgeschlechtes Blutserinnerungen an die mittelalterlichen Kreuzzüge wieder bewußt, die wohl manchen seiner Altvordern in südliche Gefilde geführt haben.

Der zweite durchschlagende Opernerfolg Franckensteins ist „Li-Tai-Pe" geworden. Schon die Wahl des von Rudolf Lothar geschickt und bühnenkundig verfaßten Librettos verrät den Künstler von Geschmack und Kultur, der sich darüber klar ist, wohin die Präponderabilien seiner Begabung neigen. Es scheint ja allerdings in der Luft zu liegen, daß man, dem Vorgang des gesprochenen Dramas folgend, nunmehr auch in der Oper den Künstler als handelnde Person auf die Bühne bringt; Schrekers „Ferner Klang", Pfitzners „Palestrina", Noeltes „François Villon" und Wolf-Ferraris „Sly" bieten bezeichnende Belege hierfür. Etwas von der Wesensart des François Villon oder des Sly, des genialen Bohemiens, trägt auch der Li-Tai-Pe Lothars an sich: er ist der Dichter des Weins und der Liebe, der Künder von des Daseins Wonnen und deren schmerzlicher Vergänglichkeit, dessen Freunde nicht in den Behausungen der Satten und Reichen, sondern in den Tavernen der Bettler, Landstreicher und Soldaten zu finden sind. Das Rößlein, das Li-Tai-Pe zu den Sternen höchster Beseligung trägt, heißt der Rausch.

Franckensteins Begabung kam dies Buch vor allem darin entgegen, weil es ebenso ein Ausströmen in die weite Landschaft des Gefühlsmäßigen wie auf der anderen Seite das Festhalten eines exotischen Kolorits ermöglichte. Die musikalische Grundfarbe ist für jeden einzelnen Akt vortrefflich festgehalten und verleiht der durch sanfte musikalische Beziehungsketten gebundenen Schöpfung die Fundamente einer sicheren formalen Struktur, wobei höchstens einige Längen zu Beginn des dritten Aufzuges die Linie flüchtig gefährden. Am überzeugendsten und plastischsten offenbart sich die Konzeptionskraft in dem prachtvoll gelungenen zweiten Akte mit seinen großen Steigerungen und glänzend durchgeführten Ensembles: in der Tat eine Meisterleistung auf dem Gebiete neuerer Opernliteratur, einer der herrlichsten Durchbrüche musikantischen Temperaments ohne jeglichen intellektuellen Überballast! Die Farben, welche der Komponist dem Orchesterklang und den von ihm getragenen, niemals verdeckten Singstimmen aufprägt, leuchten in den vollen Gluten des Märchens, und so hebt sich die Oper aus exotisch-östlichen Gefilden in die Gefühlssphären der deutschen Romantik empor — wie ja schon die Stellung des Künstlers in der Welt, die in dieser Schöpfung versinnbildlichte Gegenüberstellung des weltlichen Herrschers und des Gebieters über die Geister ein ausgesprochen romantisches Problem darstellt, dem vielleicht die gefühlsbetonte Sprache der Musik, im Durchschimmern transzendentaler Elemente, am beglückendsten die Zunge zu lösen vermag.

Erst langsam haben sich Franckensteins beide Bühnenwerke durchzusetzen vermocht, aber sie sind heute Repertoirebesitz vieler Bühnen geworden. Ein verhältnismäßig rascherer Erfolg war seinen Orchesterwerken beschieden; auf diesem Gebiete seien als zwei im ersten Anhieb den Konzertsaal erobernde Schöpfungen die „Variationen über ein Thema von Meyerbeer" und die „Rhapsodie" genannt; das Variationenwerk mit seiner feinen Klanglichkeit vor allem vom Reize einer vornehmen Durchgeistigung, die Rhapsodie von unmittelbar zu sich überredender Stimmungshaftigkeit umspielt. Die Kammermusikvereinigungen haben in den reizenden „Arabesken" für Violine, Cello und Klavier eine ebenso gern gespielte wie gehörte Nummer gefunden; auch die letzten Opera unter den Liedern haben wesentlich dazu beigetragen, daß Franckensteins Name dem Konzertbesucher immer vertrauter und werter wurde.

Vielschreiber zu sein widerspräche des Künstlers innerster Natur. Eine laute und marktschreierische Reklame über das, was er dem unmittelbaren Gunstgeschenke der Inspiration verdankt, noch weit mehr. Clemens von Franckenstein ist auch als Komponist von aristokratischem Geschlechte. Und einer der wenigen, die aus innerster Haltung jener fortschreitenden Proletarisierung der Kunst steuern könnten, die das Wort der Macbethschen Hexen: „Schön ist wüst, und wüst ist schön!" zum Motto gewählt zu haben scheint!

Analyse, Hermeneutik, Ästhetik.

Eine Literaturschau von Hans Költzsch

II.

5. Noch einmal grenzenlose Überraschung und Enttäuschung: einer der Führer des modernen Musik-Journalismus schreibt ein umfassendes Buch über Musikästhetik — und entpuppt sich in vollen 752 Seiten als ein „Konservativer" ersten und schlimmsten Ranges! Hanslick redivivus!!

„Dieses Buch glaubt, Ausdruck der Zeit zu sein, in der es entstand" — und die Tendenz dieser „Zeit", wie sie sich in den Köpfen Mersmanns und der Melos-Gruppe darstellt: „Wiedergewinnung einer reinen, von persönlichen Ausdrucks- und Bekenntnisinhalten freien ‚absoluten' Musik, Ablösung des Gefühls [!!] durch konstruktive und formale Werte" (Hch. Strobel über Strawinsky, Melos 8,4). Nun, man kennt ja die Worte von Neoklassizismus, Spielmusik, Sachlichkeit genugsam. (Und einem schärferen Blick entgeht vielleicht auch nicht, wieviel bürgerlich gesittete Geborgenheit, wieviel banale Pseudoromantik in diesen Tendenzen, neben mancher Impotenz oder Gesinnungsheuchelei, hintergründig verborgen ist.)

Der Mangel an Ehrfurcht vor dem Künstlerischen, Schöpferischen, oder besser: ein prinzipielles Mißverständnis dafür zeichnet auch dieses Buch aus und bestimmt grundlegend seine Diktion. Was bei den oben gemusterten Werken die Flucht in die Assoziation und ins Persönlich-Menschliche, ist bei Mersmann der Rückzug ins simple „Phänomen", ins Sachlich-Technische, in Material und Form. Diese Musikästhetik stellt eine Technologie des Musikalischen dar, und eine von imponierender Größe! Aber sie ist nur Vorstufe, wichtige und höchst schätzenswerte, sie ist selbst nur Material, chemischer Rohstoff, der erst durch eine Lösung, eine Transposition in Höheres verwandelt werden muß. Ihre Einstellung und Fragestellung wie Art der Aussage ist im Grunde erstaunlich naiv und bestechend einfach: Alle Aussagen über das Kunstwerk, die vom Subjekt ausgehen, psychologisch-eindruckshaft, assoziativ oder streng formal, bleiben vage, unbestimmt, schablonenhaft leer, ohne letzte Gültigkeit. Wo finden wir diese? Wir haben ein außerhalb uns Gegebenes, Unbezweifelbares, Unveränderliches, Absolutes: Wir haben die Töne — also das Werk. Alles, was darin steckt, muß sich im Material der Töne offenbaren; also untersuchen wir diese Töne, progressiv, von „innen heraus", wie „sichs macht" und wie's „gemacht wird", vom Elementarsten zum Komplizierteren fortschreitend.

Dieser Stand- und Blickpunkt wird von Mersmann phänomenologisch genannt. Die Bezeichnung muß man indessen bei guter Kenntnis des Husserlschen Originalbegriffes entschieden als Begriffsverkennung und ungeheure Überheblichkeit ablehnen; ebenso beruht m. E. die Auslegung des Wortes Ästhetik als unpsychologische, unpersönliche, absolute Wahrnehmung (eines Gegebenen) auf einer merkwürdigen Verkennung der originalen Begriffsbedeutung. — Jedenfalls ermöglicht dieser festgezeichnete Standpunkt, „das Erkennen des Kunstwerkes von allen philosophischen und tonphysiologischen Voraussetzungen" wie auch „von allen Assoziationen und subjektiven Beziehungen [von aller Psychologie!] abzulösen". Sachlichkeit, Objektivität, Phänomenologie. „Musik" ist in diesem planvoll angelegten System Substanz, Stoff, aus gewissen Elementen zusammengesetzt, in denen sich Kräfte offenbaren. Kardinalfeststellung: diese Elemente-Schichtung ist primär; sie enthält und erklärt alles am Kunstwerk, alles Formale, alles Inhaltliche, allen Stil, alle Weltanschauung. Kardinalfehler: nur umgekehrt wird ein Schuh draus! Das Material kann nur Mittel eines Geistigen sein, das sich in ihm zu verwirklichen sucht. Hier scheiden sich, unvereinbar, die Geister. — Doch gehen wir einmal an den Pfeilern dieses Baues einer verfeinerten Formalistik entlang, um an ihnen weitere Beobachtungen zu machen. Der Blick Mersmanns ist scharf, nüchtern, exakt, bis in alle Tiefen des Elementaren dringend; seine Sprache (Terminologie) ebenso nüchtern, unlebendig, abstrakt (ausgenommen Stellen von einer unbehaglich blutleeren Rhetorik); begriffliche Zuspitzung strebt Klarheit, Plastik, Realität an, ohne sie indessen überall erreichen zu können. Das Begriffsmaterial ist rettungslos diffus: Fläche, Raum, Kurve, Kraft, Substanz, aufbrechen, aufbiegen, Symmetrie, Entwicklung (verhängnisvoll vieldeutig verwendet!) . . . Doch wir wollen es im Überblick anerkennen und uns in diese sehr eigenständige, merkwürdige, schwunglose, pseudosachliche Begriffswelt einfühlen.

Der Aufbau des Buches ist nach allem Gesagten klar; seine charakteristischen konzentrischen Kreise umschließen manche fühlbaren Breiten und redseligen Wiederholungen; einige Kapitel hat Mersmann schon vor Jahren veröffentlicht. Dem Gewölbe der „Urtatsachen" oder „Ur-

kräfte" (eine gute kleine Intervallästhetik neben Untersuchungen über Harmonik u. a.) folgen Zwischenglieder, formale, technisch gestaltende Kräfte behandelnd, dann der zweite große Bau, eine weitere Elementar-Kunde, Lehre von Melodie, Harmonie (beides ausgezeichnet organisch gesehen und entwickelt), Rhythmus und den „sekundär" genannten Elementen Dynamik, Agogik, Kolorit. (Man sieht: das letztere eine unmögliche Scheidung; das dilettantische Gerede über die fehlende Agogik der älteren Polyphonie ist, wie auch andere Darlegungen über Musik vor 1600, eines Mersmann unwürdig.) Der dritte Bau eine umfassende Formenlehre, von Periode und Thema bis zur komplexen Großform der Oper; sie gibt nur wenig Neues (so die Ausführungen über „Substanzgemeinschaft"), dafür aber eine Fülle landläufig falscher Anschauungen: über den zyklischen Formverlauf, Entwicklung und „Lösung" in der Sonatenform, „Entwicklung" auch in Fuge und Arie, usw. Zieht man dazu noch die bedenklichen graphischen Darstellungen — auf die noch zurückzukommen ist — in Betracht, so erscheint dieser ganze Teil (300 Seiten weitschweifiger Beredsamkeit!) als der konventionellste, unpersönlichste des ganzen Buches. — Soweit die „Material-Lehre", wie wir sie nennen möchten, sozusagen eine elementare Vorschule der Ästhetik, nicht mehr; bei Mersmann in sich geschlossen, überzeugend im Aufbau und im Ganzen. Doch nun läßt er noch drei Kapitelsäulen folgen (Inhalt, Stil, Musikgeschichte), denen wir Anerkennung restlos versagen müssen. Inhalt ist ihm „die Summe aller [vom Material aus!] gestaltenden Kräfte im Kunstwerk", nichts Ichbezogenes, Künstlerisches, Bekennendes, sondern etwas rein Technologisches. Die Elemente schaffen sich selbst ihren Inhalt, — Urmusik Spielmusik. Alles weitere nun ist sekundär, „Einschlag": Textbeziehungen, Programm, Idee, Weltanschauung. Weltbild als Programm!! — „Stil" ist Technik, das Kunstwerk hat eigentlich keinen Stil, es hat „stilistische Bindungen seiner Elemente". Musikgeschichte ist so ganz „aus dem Kunstwerk abzulesen", Historie ist toter Ballast. — „Musik von hier aus sehen — von Mersmanns Elementen, Form, Inhalt, Stil — kann wohl heißen: sie von der Wurzel, ihrem Kern aus zu fassen." Und endlich: solche Analyse ist Wesensschau. . . .

Wahrhaftig: eine Umfassung, deren grundsätzlich irrtümliche Gerichtetheit fast groß und tragisch anmutet. Denselben Eindruck hat man bei einigen wenigen Stellen des Buches, internen Analysen (etwa der eines Arienvorspieles Mozarts, S. 653/54), deren rein technologische Zerlegung so ausgezeichnet geglückt ist, so tief dringt, daß man rufen möchte: noch einen Schritt — über die Brücke — und wir sind im Bereich des Letzten, Wesentlichen. Aber dieser Schritt wird nicht getan! Die Furcht, den „sachlichen" Prinzipien damit untreu zu werden, unsachlich geistig oder philosophisch zu reden, hemmt den Fuß, den wir schon erhoben zu sehen glaubten. Kunst als Handwerk, wie das des Zimmermanns und des Schusters, und demgemäß handwerkliche Untersuchung, ahistorisch, elementar, materialhaft, ja graphischstatistisch — wie die zahlreichen graphischen Zusammenfassungen erweisen, deren Kurven die ganze unbekümmerte Brutalität des „sachlichen" Zupackens kraß offenbaren und deren Bilder nicht nur schlechtweg überflüssig, ärgerlich falsch und grotesk überspitzt, sondern auch erheiternd komisch wirken: die abendländische Musikgeschichte fängt sozusagen unter Null an . . . ., in den beiden musikalischen Prinzipien Barock und Renaissance vertreten der mittelalterliche a-cappella-Stil und die Romantik das erstere, der gregorianische Gesang und die Monodie von 1600 das letztere! . . . — so bleibt man immer eben beim Handwerk, bei Technik, Vorarbeit, — so gelangt man nie zur wahren Phänomenologie: Wesensschau, — und, nie zur Kunst.

6. Welch befreiendes Gefühl, wenn man aus dem Bereiche von Mersmanns Schatten und Schemen, Tönen, Kräften und graphischen Verdichtungen in das geistig-lebendige Beckings eintritt! Man atmet froh, man darf wieder warmes Leben, Fleisch und Blut spüren, man darf wieder singen, ja, man muß es sogar! Und welche freudige Verwirrung: war alle Musik bisher, in allen hier genannten Büchern, plan, waren alle ihre geistig-seelischen Niveauunterschiede unter dem Zwange einer künstlich und unkünstlerisch aufgesetzten Systematik eingeebnet, so erleben wir jetzt, zunächst, differenzierteste Fülle, die des pulsierenden, warmen Lebens, die der

lebendigen Geſchichte, die der originalen muſikaliſchen Perſönlichkeiten. Wenn überhaupt, ſo möchte man *dieſes* (ſchon 1921 geſchriebene!) Buch ein wahrhaft *modernes* nennen. Denn hier prägt ſich in aller Ehrfurcht vor dem Letzten, Unerkennbaren die ganze Selbſtherrlichkeit und Selbſtverantwortlichkeit des *erkennenden* Menſchen aus. Aber *dieſes* Erkennen grenzt an das Gebiet des urſprünglich Künſtleriſchen, bohrt bis zur Quelle des Schöpferiſchen. So ſtellt dieſes Buch einen Gipfel dar, freilich keinen zum bequemen Ausruhen, nein, Durchbruch und Ausblick iſt es uns.

Der Titel leitet irre; man könnte an eine Spezialunterſuchung des muſikaliſchen Rhythmus denken. Viel weniger wird getan, — wie ſich überhaupt das Prinzip: wenig Material aber gründlich ſehen, ſegensreich auswirkt —, die Artungen des rhythmiſchen *Schlagens* (Niederſchlag, Druck, Aufſchlag) werden beobachtet und in Mitbewegungen nachgezeichnet, doch dieſe Artungen weiten ſich unverſehens aus zu prinzipiellen Auseinanderſetzungen von Schöpfer-Geſtalten mit nicht nur dem „Muſik-Gegebenen", ſondern letzthin der Welt. Muſik — und in ihr: Rhythmus — als Weltanſchauung und Philoſophie, oder ſagen wir zurückhaltender: Muſik eine Weiſe der Auseinanderſetzung von Ich und Welt, eine „Weiſe menſchlichen Daſeins" (Beſſeler) — kein größerer Gegenſatz zum Standpunkt Mersmanns läßt ſich wohl denken. Und kein Zweifel kann herrſchen, welche von beiden Einſtellungen unſerer Zeit — und des Kunſtwerks würdig iſt.

Mit drei Kapiteln, drei Büchern eigentlich, werden drei Koordinatenſyſteme durch das Gegebene gezogen, wird dreimal der Blickpunkt gewechſelt, unter dem es gleichmäßig durchforſcht werden ſoll. Perſonalſtil — Nationalſtil — Geſchichte. — Aus einer ſtaunenswert genauen Zergliederung der rhythmiſchen Schläge Mozarts und Beethovens kriſtalliſieren ſich perſonalkonſtante Züge heraus, wie ſie keine ſtilkritiſche oder formale Unterſuchung in gleicher Eindringlichkeit geben kann. (Ein ſchönes Wort fällt dabei: „Eine Konſtante der Perſönlichkeit iſt noch keine Determination und damit Beleidigung des ſouveränen Geiſtes.") Man muß die Art genial nennen, wie gerade hier *aus dem Werk*, aus den Noten (aber wie anders als bei Mersmann!) Dinge geleſen, geſpürt, gehört werden, die biographiſche oder ſtilkritiſche Forſchung — hier faſt überflüſſig geworden! — nur evident beſtätigen kann. Der angeſchloſſenen, aphoriſtiſch kurzen Syſtematik der muſikaliſchen Weltanſchauungen und der Auseinanderſetzung mit den von Rutz (und Nohl) ausgearbeiteten Typenlehren vermögen wir nicht ſo zu folgen; man wünſcht ſich hier wie auch an einigen anderen Stellen (über vorklaſſiſchen Rhythmus, über Klaſſik) erklärende Breite ſtatt der kurſoriſchen Kürze. — Die Kennzeichnung muſikaliſch-nationaler Haltungen und Lebensanſchauungen ſteht gleichfalls, ganz ſelbſtändig und unbeeinflußt, auf dem Boden modernſter Geiſtesforſchung (Wechßler) — und ſie hebt ſich von allem, was zum Thema „deutſche" Muſik (geſchweige denn: teutſche) geſchrieben wurde, unvergleichlich ab. — Noch mehr iſt das aber fühlbar bei dem kühnen Verſuch der typenhaften Periodiſierung der deutſchen Muſikgeſchichte (von Schütz bis Wagner), einem Verſuch, in dem Geſchichte grundlegend neu, in gewiſſem Sinne romantiſch betrachtet wird, nicht als eine Folge der Ausprägungen von „Zeit-Stilen" oder „Zeitgeiſt", ſondern geſchaffen und getragen von den jeweils *führenden Perſönlichkeiten*. Doch Ausſagen darüber können leider in dieſem Zuſammenhang keinen Platz haben. Uns geht es hier um Grundlagen und Einſtellung.

Wie geſagt, wird auch hier — wie Mersmann es auf ſeine Weiſe verlangt — Perſonalkonſtantes, ja nationale Charakteriſtik, ja Geſchichte aus dem Werk, aus den Tönen abgeleſen, doch nicht mathematiſch-real, ſondern primär geiſtig. Das geiſtige Band im Tonhaufen des Kunſtwerkes wird herausgelöſt, der Sphäre der Hintergründe, der Unterſtrömungen, des *Gemeinten* wird nachgegangen. Für Mersmann — und wie viele andere! — iſt die künſtleriſche Intention, das Gemeinte, immer gleichmäßig voll realiſiert, wird von den Tönen akzidentiell getragen und iſt darum real, handgreiflich faßbar; für Becking *werden* die Töne getragen von jenem Gemeinten, von jenem dahinter ſtehenden Geiſtigen, das ſich in ihnen mehr oder weniger „real" verwirklicht, und das nur geiſtig, nicht anders, zu „faſſen", d. h. begrifflich zu erkennen iſt.

Gewiß: damit ist — und niemand weiß das wohl besser als Gustav Becking — einem neuen Geschwätz über das musikalische Kunstwerk Tür und Tor geöffnet, einem ästhetisch-geisteswissenschaftlichen, wie es in der Kunstgeschichte gerade in voller Blüte, in der Literaturgeschichte in früher Knospe steht; doch das muß mit in den Kauf genommen werden am Anfang eines jeden Neuen.

*

Analyse — man erlaube diesen oratorischen und versöhnen wollenden Abschluß unserer recht scharfen und abweisenden Kritik —, Analyse im Sinne von Hermeneutik — und nicht anders darf sie sein! — ist ein bescheidenes, behutsames, hellhöriges Nachspüren und Nachschaffen. Nicht macht man das, indem man von außen an Material und Werk herantritt, in der ewig romantisierenden Meinung, auch der Schöpfer gelange so an Material und zum Werk, — nicht macht man das mit dem Aufdecken von technischen Prinzipien oder der Überdeckung durch poetische Assoziationen — es sei denn, beides erscheine als notwendiger Ausfluß eines primär im Werk vorhandenen geistigen Hintergrundes — ... es gilt, unser ganzes Ich im Erleben einzusetzen, zu öffnen, daß es mit intuitiver Schwingungskraft das „Andere" fassen, zum „Andern" werden kann. Doch vergessen wir nicht: Alles Faßbare ist nur ein Gleichnis.

Zur Charakteristik des Neutönertums.

Von Georg Anschütz, Hamburg.

Wie verhält man sich der „neuen" Musik gegenüber?

Die meisten Musiker vom Fach, die als Dirigenten, als Solisten, als Pianisten und Organisten, als Orchestermitglieder und als Lehrer tätig sind, lehnen sie ab. Entweder halten sie sie für Ausgeburten der Dekadenz, für etwas zu Bekämpfendes und Verabscheuungswürdiges, oder sie sehen in ihr eine vorübergehende Zeiterscheinung, eine Mode, über die man lächelt. Nur ein verhältnismäßig kleiner Kreis jauchzt ihr mit Begeisterung zu, sieht in ihren Vertretern unerhört geniale Bahnbrecher, die nur noch nicht verstanden werden, wie auch ein Bach, ein Beethoven oder ein Wagner von den meisten Zeitgenossen verkannt wurden. Das breitere Publikum verhält sich zum übergroßen Teile vollkommen ablehnend. Die musikalische Kritik der Öffentlichkeit aber spaltet sich wesentlich in zwei Lager, die ein „Halleluja" oder ein „Kreuzige" rufen und nur seltener eine wirklich kritikvolle Abwägung üben. Eine eigentliche Stellung hat man der „neuen" Musik gegenüber noch nicht. Und das ist begreiflich. Ist sie doch nicht nur „neu", sondern vorläufig auch relativ gestaltlos, wenigstens an dem gemessen, was man unter Kunst zu verstehen pflegt.

Über die Musik der Zukunft, über neue Möglichkeiten und Wege ist viel zu sagen. Es gibt sie bestimmt. Nur bedarf es ernsten Studiums und eines zähen, ausdauernden Willens, um unser System umzuformen oder auszubauen, um die natürlich möglichen Klangfarben durch neue Instrumente zu realisieren, um die ungeheuren Gebiete der Rhythmik theoretisch und praktisch zu erschließen. Dieses weite Feld mag hier nur genannt, nicht aber im einzelnen beschrieben werden. Unsere Aufgabe soll sich darauf beschränken, eine Charakteristik der „neuen" Musik und ihrer Vertreter anzudeuten.

Die „neue" Musik ist ein Kind unserer Tage. Wie sich der große Krieg schon im gesamten Kultur- und Geistesleben vor seinem Ausbruch ankündigte, so auch alles das, was zu seiner Zeit und in seinem Gefolge in der Kunst auftrat: Die Zerspaltung und Zerrissenheit der Richtungen, die Negation gegen das Alte und Vorhandene, die rasche gegenseitige Ablösung der ungezählten „Ismen", die zügellose Freiheit oder Ungebun-

denheit, oder noch besser: der psycho-biologisch verständliche, aber in seinem künstlerischen Werte unverantwortliche Dilettantismus, der das Untere zu oberst und das Obere zu unterst kehrte und hierin „Geniales“ und „Neues“ proklamierte. Von den großen Ereignissen, die die Menschheit äußerlich und innerlich aufwühlten, sehen wir noch heute die deutlichen Folgen oder naturnotwendigen Begleiterscheinungen: Ein Chaos der Weltanschauungen, ein Chaos der moralischen Begriffe, bei allem Historismus selten ein wahres Herz für das Alte, ja nicht einmal immer das theoretische Verständnis. Dabei entweder eine Überlastung mit Wissensstoff, die zum Glauben an die bloße Relativität führte; oder aus dem Bewußtsein der Unmöglichkeit, alles zu begreifen und zu verarbeiten, die innere Negation und Ablehnung alles Vorhandenen und der Ruf: „Wir wollen ganz neu anfangen“. Selbst politische Ideen, die an sich mit Kunst wenig zu tun haben, sind in ihren Betrieb eingedrungen. Damit zugleich aber auch das Unreife, Unfertige und vielfach Infantile mancher Ideen. Musik war noch immer und zu allen Zeiten Ausdruck des Menschen, Ausdruck seines Inneren, wie er war oder sein wollte, Ausdruck seines Charakters und seiner inneren Werte. Kann eine Zeit wie die gegenwärtige, solange sie sich in diesem Stadium hält, als solche zu einer musikalischen Kunstform führen, die wirklich Kunst bedeutet, die Stil besitzt? Vielleicht ja. Aber bisher tat sie es nicht.

Man soll sich nicht allein an das klammern, was den äußeren und inneren Boden dessen ausmacht, aus dem geistige Gebilde erwachsen. Mögen wir uns irren mit der Annahme, daß erst der Mensch ein anderer werden müsse, ehe wir als seinen wahren Ausdruck auch neue Kunstformen von bleibendem Wert erwarten dürfen. Aber wie sehen die Formen selbst aus? Man hat es zunächst noch nicht dahin gebracht, dem „neuen Geist“ auch eine neue feste Gestalt zu geben. Sie ist fast ausschließlich diejenige, welche unsere vergangenen Jahrhunderte geschaffen haben: Die meist 85 temperierten Halbtöne des Klaviers, für dessen „Wohltemperatur“ die besten Köpfe einer ganzen Epoche ihre Arbeit opferten, das Analoge bei Bläsern und Streichern, die gleichen Klangfarben, fast immer auch die gleichen Instrumente, die gleiche Notierung — und schließlich gleiche oder ähnliche Formen der Aufführung. Aber obwohl auf diesem alten Boden stehend, der unbemerkt noch den alten Geist atmen muß, negiert man diesen in erster Linie. Das gilt vornehmlich demjenigen Element, das unsere abendländische Musik gegenüber allen anderen Kulturen grundsätzlich abhebt, der Harmonie. Je disharmonischer, je unbekümmerter um die entsprechenden Gesetze, um so besser, um so genialer, um so erfrischender. Viel mehr gab es nach dem Vorgang unserer Hochromantiker und der Impressionisten kaum mehr zu negieren; denn der zeitlich-musikalische Aufbau hatte längst die Freiheit proklamiert. Ein sonderbares Beginnen: Negation der Tonalität auf tonaler (temperierter!) Basis.

Müssen wir diese Inkonsequenz als grundlegendes Moment verzeichnen, so erscheinen nun auch die beiden anderen Hauptmittel der „neuen“ Musik in anderem Lichte: Der Archaismus und der Exotismus. Leere Quinten und Quarten, ja auch die bekannten entsprechenden Folgen, Anklänge an sonstige Formen der Renaissance und des Mittelalters (wobei man merkwürdigerweise auch jene in der Musik oft als mittelalterlich anspricht), die Verwendung von Tonfolgen aus den alten Kirchentonarten und Sonstiges mehr bilden nicht selten den Rettungsanker. Solche Formen haben besonders für den, der innerlich mit ihnen wenig vertraut ist, etwas Neuartiges und Reizvolles, weil sie fremd klingen und doch noch halb verständlich sind. Ähnlich steht es mit Entleh-

nungen aus den Musikkulturen des Orients und der Primitiven. Man sieht nicht, daß hier ein wirklich ernstes und systematisches Studium dieser bestimmt an Wertvollem und Anregendem reichen Gebiete bei allen Schaffenden vorliegt; denn sonst würde man zunächst den Hauptausdrucksmitteln dieser Kulturen (Tonhöhe und Tonhöhenübergänge, Rhythmik, Dynamik usw.) mehr Beachtung schenken. Mit pentatonischen Folgen, mit Ganztonschritten und Heranziehung einiger Geräuschquellen ist oft auch hier das Repertoire erschöpft. Es ist nicht schwer, mit solchen Mitteln Neuartiges, weil noch nicht Dagewesenes, und doch zugleich noch halb Verständliches zu erzielen. Wirklicher Stil kann sich bei solcher Eklektik nicht ergeben. Und fragen wir vollends, ob der Mensch der Gegenwart dem des Mittelalters oder dem Primitiven so nahe steht, so mag es manche theoretische Parallele geben. In Wirklicheit ist das Gegenteil der Fall. Mittelalter wie orientalische Kultur sind starr und dogmatisch, in sich fest gefügt und für einen ganzen Komplex von Menschen uniform. Heute dagegen proklamiert man bei uns etwas anderes: Freiheit um jeden Preis, Abschüttelung jeden Dogmas, Veränderung und Fortschritt fast von Stunde zu Stunde. Also sind Archaismen und Exotismen wohl kaum viel mehr als die Strohhalme, nach denen der in sich Hilflose greift, weil er noch keinen eigenen Halt besitzt und nichts anderes zu finden glaubt.

Wie sehen die Neutöner selbst aus? Mindestens ein recht erheblicher Prozentsatz von ihnen ist jugendlich. Der Jugend gehört die Zukunft, sie hat ihr immer gehört. Aber nirgends in der Geschichte finden wir, daß große, bahnbrechende Leistungen, zumal in der Kunst, vom Unreifen und Unfertigen vollbracht wurden. Der Künstler als solcher ist Kind im besten Sinne, er muß es sein und bleiben, solange er schaffen will. Auch Goethe blieb kindlich bis ins hohe Alter. Aber die Kindlichkeit des echten Künstlers liegt in seinem naiven Erlebnisvermögen, in der Fähigkeit, seine ganze Seele mit einem Inhalt, zumeist einem Anschaulichen, ausfüllen zu können und aus dieser Gefülltheit heraus die Welt so zu schaffen, wie sie nur einmal schaffbar ist, nämlich im Geiste des einzelnen Künstlers. Kindlichkeit in der Kunst ist nicht Unreifheit, Unwissen und Unkenntnis. Kindlichkeit des Künstlers ist Staunen und Achtung vor den Werken und der Persönlichkeit eines anderen. Sie ist nicht Blasiertheit und verächtliches Achselzucken über irgendwelchen Meister, den man nicht versteht, weil man zu eng und zu sehr Produkt seiner Tage ist. Kindlichkeit des Künstlers ist mehr oder minder lebensfroher Optimismus oder auch stilistisch geformter Pessimismus, nicht aber Ablehnung, Verschlossenheit, Selbstüberhebung, nihilistische Kritik ohne wahre Gedankentiefe und dogmatische Versteifung. Noch immer wurde Geniales, das wahrhaft neue Bahnen einleitete, in positiver Arbeit und auf Grund langwieriger universaler Studien geschaffen. Und nicht selten war es der betagte Künstler, der erst an seinem Lebensabend die wahren Einsichten verkündete, vor denen die Menschheit immer staunend stehen wird.

„Neue" Musik und Neutöner haben bisher weder in sich selbst noch in ihren Werken eine Sprache gefunden, die die Menschheit versteht. Der Deutsche mag in erster Linie deutsche Musik begreifen. Er liebt auch das Fremde, manchmal über die Maßen. Wir schätzen, wenn wir nur den guten Willen zum inneren Verständnis haben, das Herbe in der Musik der Russen, das Drängende und Evolutionierende, die Ekstase und die Verzweiflung bei ihnen. Wir finden uns in die eigenartige Sentimentalität und den Geist der Franzosen, in das Liebliche und zugleich Posenhafte der Italiener und schätzen in alledem einen Menschengeist, der wir nicht selbst sind, aber den wir lieben können, —

weil er Charakter und weil er Stil besitzt. Das Neutönertum unserer Tage aber zeigt vorläufig nur die Richtung auf ein gekünsteltes Gewächs, vergleichbar dem alle Feinheiten nivellierenden Esperanto, das vielleicht zu einem gewissen äußerlichen Begreifen, nicht aber zum seelischen Verstehen einer anderen Kultur führen kann, weil es eine solche nicht besitzt. Der Gedanke des Internationalen kann seine Werte haben, wenn er zum Übernationalen gelangt. Wahrhaft große Kunst war bisher niemals international. Sie erwuchs auf einem einheitlichen Boden einer inneren Kulturgemeinschaft und atmet den Geist, der hier oder dort auf der Erde aus mindestens jahrhundertelanger Tradition hervorging. Wo dieser Boden fehlt, wo sich kulturell und geistig gänzlich heterogene Elemente wie zufällig und als Nacherscheinung der großen Menschheitserschütterung zusammenfinden, können Versuche und Experimente erstehen, die interessant und anregend sind. Menschliche Dauerwerte sind erst dann zu erwarten, wenn nicht Ent-, sondern Verwurzelte die Träger einer neuen Bewegung werden. Wann dies eintritt, muß die Zukunft entscheiden.

Die Kunst aller Zeiten suchte ihre Vorbilder dort, wo Interesse und Neigung des Menschengeistes sie fanden. Der Primitive bildete Gebrauchsgegenstände und Götzen. Später trat das Übersinnliche und Heilige immer mehr in den Vordergrund. Selbst dort, wo sich die Kunst dem realen Leben zuwendet, bedeutet sie eine Typisierung und Idealisierung, und selbst Realismus und Naturalismus haben in den einzelnen Epochen ihres Auftauchens aus ihren Gegenständen irgend etwas charakteristisch Geformtes gemacht. Von der Musik gilt mutatis mutandis das Analoge wie von der Malerei und der Dichtkunst. Was aber sind oft Ziel und Zweck der „neuen" Musik? Welche Stoffe wählt sie sich zum inneren Gefährten? Eine Statistik hierüber müßte katastrophal ausfallen. Parodie, Satire, Sarkasmus spielen neben „Jonny", dem Neger, dem „Arlechino", dem „Pierrot" und anderen Clowns (wie in Baden-Baden) die vornehmste Rolle. Negation und Persiflage auch hier. Keine Originalität, kein neuer Stoff, kein selbständiges Ziel, kein Ideal, keine Realistik, sondern Herabziehen des Vorhandenen, ihm Kraft und Saft entziehen, um sich selbst daraus lebendig zu erhalten. Wir schweigen dabei von dem bekannten Herumwühlen in sexuellen und ähnlichen Dingen, wie es die große Mode der Gegenwart auch in der Kunst bedeutet.

Das Neutönertum so, wie es jetzt erscheint, ist nichts als ein Durchgangsstadium. Die Menschheit hat — aus welchen Gründen, das wissen wir heute nicht — eine bestimmte Epoche der Entwicklung erreicht, die es im einen oder anderen Sinne eines Tages überwinden wird. Wir stecken im Chaos, im Verfall, und ob der Aufstieg schon begonnen hat, ist nicht abzusehen. Schwere Erschütterungen pflegen, wie man heute sagen kann, die Oberfläche der Kultur bei einzelnen Menschen, bei ganzen Gruppen oder auch bei Völkern zu verletzen. Wir sehen durch die Wunden hindurch alles das, was früher einmal war und was wir atavistisch noch heute mit uns herumschleppen. Geisteskrankheit, Neurasthenie, Kannibalismus, sittliche Entartung, Roheiten und Selbstmorde, Mangel an Achtung vor dem Anderen und Egoismus sind Elemente, die sich alsdann mit physischer Gewalt an die Oberfläche drängen und sich gebärden, als gehörten sie zum Wesen unserer Zeit. Das Chaos ist der Gegensatz zum Kosmos. In einem kosmischen Zeitalter leben wir nicht. Suchen wir durch positive Arbeit das Chaotische unserer Tage zu überwinden! Vielleicht erlaubt es uns das „Tempo der Zeit" rascher, als es in früheren Epochen möglich war. Wie der neue Kosmos aussehen wird, das können wir nur vermuten. Aber die heutigen Neutöner sind unsere Propheten nicht.

Mit diesen Gedanken sollen Fortschritt und Arbeit nicht abgegraben werden. Sie sollen nur eine ernste Mahnung sein, jedem Neuen, wenn auch noch so Unreifen und Unfertigen, kritiklos zuzujubeln und in irgendwelchen Formen, die uns interessant und anregend anmuten, eine neue Kunst zu wittern. Es wäre verkehrt, Kinder einer Zeit, die weder klassisch noch aber romantisch ist, in diese Richtung pressen und zwingen zu wollen, anders zu sein, als sie innerlich ist. Die Jugend hat ein Recht, sich frei zu betätigen. Aber sie darf nicht erwarten, daß die Achtung vor ihr zu einem unbedachten und nur von Hilflosigkeit zeugenden Götzendienst ausarte, zumal dort nicht, wo sie durch Wort und Werk nur zerstört und den festen Willen zum Aufbau vermissen läßt; ebensowenig da, wo der Gemeinschaftsgedanke eine bloße Formel bleibt und anstatt eines wirklich neuen und gemeinsamen Stiles Laune und Einfall das Verständnis der Schaffenden untereinander hemmen. Das Alte und Große, aus welcher Epoche es immer stamme, muß man erst kennen. Man muß wissen, daß es, zumal im künstlerischen Schaffen, nicht minder einem inneren Drängen und Kämpfen, einer geistigen Revolution entstammt, wie sie viele heute in sich erleben oder zu erleben glauben. Erst dann wird es möglich, aus dem Alten heraus ein Neues zu schaffen, das nicht nur Entlehnung und Negation bedeutet, sondern Charakter und Stil, wie die Vergangenheit sie uns lehrt.

Der Barbier von Bagdad.

Von Oscar Guttmann, Breslau.

Selbst der liebe Gott läßt sich nicht lumpen und ist nett zu seinen lieben Deutschen. Alle hundert Jahre schenkt er ihnen zu Weihnachten etwas, aber die Menschen wissen oft lange Zeit nichts mit dem Geschenk anzufangen. Jahrzehnte vergehen, bis sie das schätzen, was er ihnen beschert. Peter Cornelius, ein solches Geschenk, war seines Zeichens ein Musikante, schlicht, einfach, gottesfürchtig und deutsch, im Aussehen fast ein Schulmeister (der er gar nicht war), mit gütigblickender Brille in dem leidenden Gesicht.

Und diese gütige Brille schuf der Nation (die den Mann nicht mochte) das Werk, das leben wird, nach seinem eigenen Wort, „bis in sein tausendstes Jahr hinein". Es blieb, wie so manches Große, unverstanden, textlich und musikalisch, und es ist doch so leicht. Der „Barbier von Bagdad" ist ein Märchen, das Märchen vom Ewigjungbleiben. Das will die rührend komische Figur des Abul Hassan besagen, ein Neunzigjähriger und doch voll Liebe, voll Tollheit, voll Irrtum. Der ehrbare Bürger aber, der seine Jugend, Gott sei Dank, vergessen hat, hält den Barbier für einen Spitzbuben oder Hanswurst, und der klassische Philologe (das heißt ein Philologe ist eigentlich immer klassisch) wird, wenn er im ehelichen Bette der Gattin die Sache explizieret, nicht vergessen zu zitieren: turpe senilis amor, Hor. Ep. 1, 7. Dann löscht er die Lampe.

Nun diese Musik! Alle Quellen der Phantasie springen, die deutsche musikalische Romantik erlebt im Drama ihre edelste und reinste Blüte. Humor und geistreichster Witz paaren sich, berückende Melodik und alle kontrapunktischen Künste werden mit Grazie und Leichtigkeit hingesetzt, die fast undeutsch anmuten, wenn sie nicht eben doch ein Erbteil der „plumpen" Deutschen wären.

Aber was hat man mit dieser Musik, mit dieser Partitur gemacht: Man stelle sich vor, die Kunstsachverständigen fänden plötzlich, die Cartons des angeblich so begabten Malers Anselm Feuerbach wären in der Farbe zu matt. Sie entsprächen nicht mehr unserem Zeitgefühl, und Pechstein und Picasso bekämen den Auftrag, diese Werke „zeitgemäß" zu übermalen. — Man wird es nicht glauben, aber man hat das genau so mit der Corneliusschen Oper gemacht. Zu einer Zeit entstanden, in der die Weltesche von Bayreuth die ganze musikalische Welt be-

schattete, in der nur seine Klangbilder die allein gültigen waren, fand man, daß der Barbier „schlecht instrumentiert" sei. Nicht etwa anders instrumentiert (als Wagner nämlich), sondern einfach schlecht. Und nun zerarbeiteten die großen Wagner-Kapellmeister das Werk mit der Wut der Berserker. Da war manches zu lang oder zu kurz, zu breit oder zu schmal, zu humorlos oder zu banal, zu trocken oder zu witzig. O, die Rotstifte wurden rar im Lande — die erste Ouvertüre, dieses rührende Stück, wurde beseitigt, die zweite, doch schwächere, hervorgeholt, weil sie ja „verständlicher" ist, und es wurde eine „moderne" Partitur hergestellt, damit der Cornelius richtig nach Wagner röche. So wurde aus ihm ein Richard — Felix — Peter — Hermann Wagner — Mottl — Cornelius — Levy.

Der arme Peter wankte vorbei gar langsam, leichenblaß und scheu und muckste nicht mehr. Er war ja auch schon tot, er hatte sich an der ihm suggerierten Unzeitgemäßheit zerrieben und sank mit fünfzig Jahren in ein frühes Grab.

Nun, der „Barbier" hat seine Auferstehung erlebt und die Glorie dieses Peter wird leuchten, hell, helle und heller, dieses Peter, der ein Genie war und ein schlichter deutscher Musikante, den einmal der liebe Gott der Menschheit zu Weihnachten geschenkt hat.

Zeitfragen des Operntheaters.

Von Hans Tessmer, Berlin.

I.

Die Krisis des Operngesanges.

Die Krisis des Operntheaters ist ein Thema, über das seit einigen Jahren immer wieder von verschiedenen Gesichtspunkten aus — und zwar meistens von wirtschaftlichen — gesprochen und geschrieben wird. In den folgenden Betrachtungen, die auf vier große Abschnitte ausgedehnt werden, soll versucht werden, die Gründe für diese Krisis darzustellen.

Will man ganz allgemein unsere Zeit charakterisieren, so wird man sie als Übergang aus Jahren der Vernichtung und chaotischen Verwirrung in eine mit aller Macht angestrebte Epoche erneuter Festigung bezeichnen können. In diesem Zeichen des Übergangs steht heute auch jegliche Kunst und Kunstausübung. Zersplitterung und vielfach Senkung des Niveaus sind auffällige Merkmale der Kunstausübung des letzten Jahrzehnts, ebenso aber auch vielfältiges Suchen nach Klärung, nach neuen oder erneuerten Grundlagen für ein zukunftsfähiges Schaffen, nach neuen Ausdrucksformen aus dem Wesen unserer Zeit. Starkes positives Wollen und Unsicherheit im Weg und Ziel sind, in zahlreichen Abwandlungen, die hauptsächlichen Symptome des künstlerischen Lebens unserer Tage. Kein Wunder, daß solche Zeichen bei dem von den vielseitigsten, schwierigsten Voraussetzungen abhängigen Kunstinstitut, dem Operntheater, mit krasser Deutlichkeit hervortreten.

Wesen und Ziel der Opernbühne sind im Grunde die gleichen wie früher, — sie sind ja eng an die speziellen Vorbedingungen der seltsamen Kunstgattung „Oper" gebunden. Aber die Mittel sind trotz vieler Besserungen im einzelnen, vor allem auf theatertechnischem Gebiet, in ihrer Gesamtheit eher schlechter, als besser geworden. Wenden wir uns der für die Oper wichtigsten Erscheinung, dem Sänger, zu, so ist die Kernfrage der heutigen Situation im Opernbetrieb schon berührt. Man muß daran erinnern: der Gesang war es, der die Oper ins Leben rief, der dem Ausdruck des Menschlichen auf dem Theater ein neues Mittel gab. Alle Opern sind Gesangsopern, Theaterwerke, die vom Gesang getragen werden, — bis zum Musikdrama Richard Wagners; und selbst hier spielt neben dem Drama, neben der Psychologie der Handlung und der Musik, der reine Gesang eine große, oft tragende Rolle. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß das Musikdrama mit seinen ganz anderen Anforderungen an das Stimmorgan die Physiologie des Gesanges und die Ausbildung im Gesang sehr stark verändert hat. Aber sehen wir im Augenblick hiervon ab.



Hans Watzlik
der Musikerdichter aus dem Böhmerwald
Geboren am 16. Dezember 1879

Letzte Seite aus Mozarts eigenhändigem Verzeichnis seiner Werke aus den Jahren 1784 bis 1791

Die *Oper* jedenfalls wurde in Italien geboren. Die Texte der erſten Opern ſind in italieniſcher Sprache verfaßt, d. h. in derjenigen Sprache, die von Natur aus, infolge der ſie charakteriſierenden Vorherrſchaft des Vokals, die glücklichſte Vorbedingung für den Geſang in ſich trägt: nämlich die größte Fähigkeit zur Verſchmelzung von Wort und Ton. Dieſes ſo vollkommen wie nur mögliche Ineinandergehen von Ton und Wort, von Melodie und Deklamation iſt das ganz urſprüngliche und ausſchlaggebende Geſetz des Operngeſanges. Es zu erfüllen diente die zwangsläufig mit der Entſtehung der Kunſtform der Oper in Italien herausgebildete Geſangsmethode des *Belcanto*. Und man kann ſagen, daß im Grunde dieſe auf Schönheit und Vollkommenheit des Geſanges bedachte Methode bis auf den heutigen Tag Vorbild für jede ernſte Geſangslehrart geblieben iſt.

Es hat für uns hier wenig Bedeutung, daß vom Beginn der Operngeſchichte, alſo von 1600 an, entſprechend den ſich vermehrenden Stätten der Opernkultur immer neue Belcanto-Schulen aufkamen. Daß dieſe ſich jeweils durch Bevorzugung von Männer- oder Frauenſtimmen, durch Varianten in der Methode uſw. voneinander unterſchieden. Um ſo wichtiger iſt uns das *allen* gleiche Grundprinzip der Unterrichtsmethode, für das der ungefähre Stundenplan einer römiſchen Belcantoſchule des 17. Jahrhunderts zur Illuſtrierung dienen möge: am Vormittag eine Stunde lang Üben ſchwerer Paſſagen, weitere Stunden in Trillerübungen, Intonation, im Ausdruck des Geſanges und in Geſangsliteratur; am Nachmittag allgemein-muſikaliſche Studien, in Akuſtik, Theorie, Klavierſpiel uſf. zur Vervollſtändigung der Ausbildung. Vorausſetzung war natürlich eine ſtarke Veranlagung. Die Zeitdauer des Studiums wurde von den damaligen Meiſtern des Belcanto, — und dies waren in erſter Linie die großen italieniſchen Tondichter jener Zeit —, auf rund ſieben Jahre bemeſſen. Es gibt gewiß zu denken, daß auch *heute* noch von italieniſchen Belcantolehrern etwa ſieben Jahre als notwendig zur vollen Bühnenreife erachtet werden. Mindeſtens aber fünf Jahre; ich kenne ſelbſt in Mailand mehrere bekannte Geſangsmeiſter, die Schüler zur Bühnenausbildung nur unter der feſt vereinbarten Verpflichtung zu fünfjährigem Geſangsſtudium annehmen.

Fragt man nach dem Reſultat ſolcher ſtrengen Durchbildung, ſo ergibt ſich außer ſelbſtverſtändlich größter Beherrſchung der Geſangstechnik die denkbar ſtärkſte und vielfältigſte ſeeliſche Ausdrucksfähigkeit, vor allem aber: die Ökonomie in der Ausnutzung der Stimmittel. Dieſe Ökonomie, über die der Sänger kraft ſeiner Technik und ſeiner genauen Kenntnis der phyſiologiſchen Vorgänge gebieten ſoll, iſt vielleicht das Hauptziel der Methode. Seine Bedeutung mag folgende kleine Anekdote charakteriſieren: der große franzöſiſche Tenor *Duprez*, deſſen Stimme nach kurzer Glanzzeit ſchon nachließ, fragte einmal ſeinen nicht minder berühmten italieniſchen Kollegen *Rubini*, der trotz viel längerer Karriere noch auf der Höhe ſtand: „Sag mal, wie kommt es, daß du noch immer ſingen kannſt, indeſſen meine Stimme zu verſagen beginnt?“ „Sehr einfach daher,“ antwortete Rubini, „daß du eben mit deinem Kapital geſungen haſt, ich dagegen nur mit den Zinſen ſinge!“

Dieſe Antwort Rubinis könnte in unſern Tagen ebenſo ein Fedor Schaljapin oder der verſtorbene Altmeiſter Mattia Battiſtini gegeben haben, — beides beredteſte Zeugen für die Notwendigkeit und den Segen einer vollkommenen Durchbildung. — Aber ich möchte auch noch zwei Sätze aus einem Eſſay von Walter *Dahms* über den Belcanto zitieren, die den Kern der Methode — nächſt dem richtigen Sitz, der ſogenannten Impoſtierung der Stimme — ſehr treffend alſo umſchreiben: „Durch die richtige Anwendung und Ausnutzung des Atems bei möglichſter Ausſchaltung aller körperlichen Anſtrengung verſucht der Belcanto zunächſt das Problem der müheloſen und freien Tonbildung zu löſen. Hier ſchon erkennt man, daß das *Geheimnis des Belcanto* kein rein mechaniſches, techniſches, ſondern ein *geiſtig-muſikaliſches* iſt.“

An dieſe Grundzüge des Operngeſanges, der mit der Oper aus Italien in die Welt drang, muß immer wieder erinnert werden, da ſie ſtets den Maßſtab für den Geſang in der Oper bilden werden, ſolange man Opern, das heißt alſo Geſangsopern ſpielen wird. Und nun vergegenwärtige man ſich die Anwendung ſolcher Prinzipien auf unſere deutſche Sprache, die dem

Gesang in keiner Weise entgegenkommt, wie die italienische, und man hat einen ungefähren Begriff davon, was um so mehr die Ausbildung des deutschen Sängers für die Oper bedeutet, — von den Besonderheiten des Musikdramas in Gesang und Darstellung wiederum abgesehen. Immerhin, man wird sagen können, daß in solch strengem Stile auch die großen deutschen Opernsänger zu ihrem Berufe fähig gemacht wurden, einschließlich der Generation, die heute auf der Höhe ihres Wirkens steht.

Nehmen wir hingegen den jetzigen Stand der Erziehung zum Operntheater: — aus ihm ergibt sich die Frage nach dem Nachwuchs an Sängern. Die Möglichkeiten vielseitiger gründlicher Erziehung zu diesem komplizierten Berufe sind sicherlich nicht geringer, sondern eher noch größer als in früheren Zeiten, wo kein Mangel an hervorragenden Kräften für die wichtigen deutschen Operntheater war. Aber die Resultate aus diesen Möglichkeiten sind heute zweifellos dürftiger als jemals. Die Schuld daran liegt ebenso zweifellos auf beiden Seiten: der der Lernenden wie der der Lehrenden. Es ist durchaus eine der angedeuteten „Zeiterscheinungen", daß ein Talent, das sich seiner Fähigkeiten früh bewußt wird, heute meint, es brauche nicht mehr allzuviel lernen, da es ja das Wichtigste — eine Stimme oder angeborene Bühnenbegabung usf. — von der Natur mitbekommen habe.

Ein Jahr Gesangsstudium und dann zum Agenten und auf die Bühne — das ist heute der Weg, den das selbstbewußte und vom Lehrmeister oft genug in seinem Selbstbewußtsein gestärkte Talent energisch verfolgt! Wir verdanken dieser irrigen Auffassung freilich vor allem, daß wir auf der Bühne unter der Jugend weitaus mehr eingebildete als ausgebildete Talente sehen. Es fehlt einfach die Ruhe einer von Haus aus gepflegten inneren Einstellung zu diesem Berufe, einer kulturellen Auffassung von ihm. Die Gesangsmeister wollen schnelle Erfolge mit ihren Schülern erzielen; und die Eleven wollen recht bald „berühmt" werden und viel Geld verdienen, — denn das ist es, was sie von der Generation der heute Arrivierten zuallererst wahrnehmen. Der Künstler hat aufgehört, für die Kunst zu leben, — dies war die Grundbedingung für Größe, Kraft und Vielfalt aller früheren Künstlergenerationen; der neuzeitliche Künstler lebt von der Kunst —, ja er liefert die Kunst nicht selten ganz glatt dem Geschäft überhaupt aus. Und für die neue Generation besteht kein Grund, es anders zu machen, solange ihr das von allen Seiten vorgemacht wird, solange ihr durch allgemein sichtbare Tatsachen „bewiesen" wird, daß es nicht mehr um kulturelle Ziele in der Kunst geht, sondern um Erfolge, um Berühmtheit, Geld, Reklame. Aber auf diesem Wege reift kein Talent, auf diesem Wege entwickelt sich keine Persönlichkeit, auf diesem Wege werden wohl Augenblicke und Stunden erobert, aber keine Zukunft, keine gesicherte Höhe!

Bei alledem sprechen wir hier nur von den wenigen wahrhaften Talenten und von den Lehrmeistern, die allgemein in der Bühnenwelt Achtung genießen, weil sie ernst zu nehmende Erfolge aufweisen. Aber was ist mit den unzähligen, durchschnittlichen Anfängern, die sich jahraus, jahrein gänzlich nutzlos den Bühnenleitungen vorstellen? Man darf ohne Übertreibung sagen, daß die meisten von ihnen für Bühnen mit notwendig hohen Anforderungen nicht in Frage kommen, — und viele tauchen ja denn auch ohnehin aus wirtschaftlichen Gründen im kleinen und kleinsten Provinztheaterbetrieb unter. (Das „Untertauchen" ist buchstäblich zu nehmen.) Bei ihrem Anblick erhebt sich eine Frage, auf die nur die „Verantwortlichen" oft nicht den Mut haben einzugehen: Wo steht geschrieben, daß jemand, der ohne Gefahr für bescheiden vorhandene Mittel bei einer der abertausend durchschnittlichen Stimmpädagogen gelernt hat, im Salon ein Lied vorzutragen, daß der nun also unbedingt „zur Bühne" müsse?! In dieser Frage ist das ganze namenlose Elend des größeren Teiles unseres Sängernachwuchses, des Teiles der nicht einmal Berufenen, geschweige denn Auserwählten angedeutet. Und um noch einmal von dem kleineren Teile des Nachwuchses, von den relativ wenigen echten Talenten zu sprechen, so ist zu sagen: es gibt natürlich immer wieder junge Stimmen, die durch klangliche Schönheit oder durch den Reiz eines aparten Timbres hervor-

ragen. Aber wie oft trifft auf ſie lediglich das zu, was vorher über Mängel der Erziehung geſagt wurde! Wie ſelten findet man die Einſicht, daß nicht die Stimme allein genügt, ſondern daß ſie auch wirklich ſingen können muß! Wie oft beachtet man demnach den gleichen folgerichtigen Verlauf: daß ſolche Talente eine kurze Zeit lang durch unbewußten Raubbau an ihren natürlichen Mitteln aufſteigen — und dann auf halber Höhe entweder völlig zuſammenbrechen oder aus dem Angſtgefühl enervierender Unſicherheit nochmals nach einer anderen Methode zu ſtudieren beginnen und dann vielleicht nach einer dritten, — bis es endgültig zu ſpät iſt. — Was wir aber brauchen, um wieder vollzählige, vollgültige, den verſchiedenen Operngattungen durchaus gewachſene Enſembles zu bekommen, das ſind wirklich gut fundierte, einwandfrei gebildete Stimmen, die eindeutig einem Fache zugehören und in ihm entwicklungsfähig ſind.

Zu W. Aulers Auſſatz über die Charlottenburger Schloßorgel.

Von Paul Rubardt, Leipzig.

Dem beherzigenswerten Auffatz W. Aulers über die Charlottenburger Schloßorgel in Nr. 10 dieſer Zeitſchrift möchte ich noch folgendes hinzufügen: Auf die mir ſeit langem wohlbekannte Orgel und ihren jetzigen Zuſtand habe ich bereits 1927 in meinem, heute allerdings ſchon überholten Schnitgerverzeichnis in der „Ztſch. f. Inſtrumentenbau“, Jahrg. 48, Nr. 1, S. 9 und dann beſonders im Freiberger Orgeltagungsbericht 1928, S. 172 hingewieſen. Das Werk iſt höchſtwahrſcheinlich von Arp Schnitger erbaut worden. Aktenmäßige Belege gibt es für dieſe Behauptung allerdings nicht mehr. In dem Aufſatz „Bijdragen tot de Geſchiedenis van het Orgelmaken“ des Groninger Organiſten S. Meijer (in Caecilia, Allgemeen Muzikaal Tijdſchrift van Nederland, X. Jahrg., 1853 ff.), der inſofern die beſte Quelle für Schnitgers Arbeiten iſt, als Meijer ein eigenhändig deutſch geſchriebenes Werkverzeichnis Schnitgers verwenden konnte, berichtet der Verfaſſer ausdrücklich, daß Schnitger vor 1712 eine Orgel „op het slot Charlottenburg voer den koning van Pruissen“ gebaut habe. Hierzu ſteht im Einklang, daß Schnitger, der 1706/08 die Berliner Nicolaiorgel errichtete, beſtallter Hoforgelmacher des Königs von Preußen war und um dieſelbe Zeit auch die alte, berühmte Schererorgel in Bernau bei Berlin erweiterte (vgl. meinen demnächſt in „Muſik und Kirche“ erſcheinenden ausführlichen Aufſatz über dieſe Orgel). Weiterhin iſt für Schnitgers Autorſchaft beſtimmend die Anlage der Dispoſition, die dem Kenner Schnitgerſcher Orgeln kaum noch Zweifel läßt. Auch der innere Aufbau des Werkes, das Pfeifenmaterial, der Bau der Laden und der Traktur, die Anlage des Spielſchrankes und die vier übereinander angeordneten Spanbälge weiſen eindeutig auf Schnitger hin. Der Einbau der damals vom Meiſter bevorzugten „neuen“ Stimmen Hautbois 8′ und Gamba 4′ (die übrigens mit der modernen Gambe nichts gemein hat, ſondern eine etwas engere Flöte iſt) ſpricht ebenfalls für Schnitger. Zweifel erwecken können höchſtens der gar nicht Schnitgeriſch angeordnete innere (Hauptwerks-) Proſpekt aus bei dem Meiſter ſonſt ungewöhntem, minder wertvollem Fichtenholz und beſonders die Menſuration des in ihm ſtehenden Principal 8′, die einigermaßen von den mir ſonſt bekannten Principalmenſuren Schnitgers abweicht. Dagegen prägt der Reihenaufbau des übrigen Principalchores und der von Schnitger innig geliebten Floit dues 8′ und 4′ ſeine Weſensart wieder ſtark aus.

Das Werk ſoll auf Wunſch der frommen und kunſtſinnigen Königin Sophie Charlotte von Preußen gleich nach der Fertigſtellung der von Eoſander von Göthe erbauten Barockkapelle errichtet worden ſein, alſo 1705—06. In einem Brief an ſeine Schweſter, die Kurfürſtin Sophie, empfiehlt König Friedrich I. „einen guhten orgel bauer, welcher die meinige in der capel gemachet“, leider ohne einen Namen zu nennen (vgl. E. Berner, A. d. Briefwechſel König Friedrich I. v. Preußen und ſeiner Familie, Berlin 1901, S. 90). Am 21. Dezember 1866 erſchien ein Aufſatz von Th. Mann-Berlin über die alte Charlottenburger Schloßorgel. Zu jener Zeit hatte

das Werk noch ſeine urſprüngliche Dispoſition; für die um 1888 ins Hauptwerk eingebauten Stimmen Gambe 8′ und Äoline 8′ ſtanden noch Vox humana 8′ und Hautbois 8′. Ebenſo war damals der Subbaß 16′ vorhanden, den ich trotz ſeines jetzt „ſauſenden“ Klanges auch für aus dem 18. Jahrhundert ſtammend halten möchte. Die jetzige ſchlechte Regulierung des Winddrucks läßt noch andere Stimmen des Werkes nicht in ihrer vollen Pracht erklingen. „Die Principale und Rohrwerke, beſonders Poſaune, klingen noch ſehr gut, das Pedal klingt voll, markig und rund, was mir beſonders auffiel“, ſchreibt Mann weiter. Zu ſeiner Zeit ſcheint das Werk alſo noch in weit beſſerem Zuſtande geweſen zu ſein. Daß ihm der Klang des Pedals beſonders auffiel, iſt für den Kenner alter Meiſterorgelwerke kein Wunder, zumal angeſichts der ſeit zirka 1850 herrſchenden Verweichlichung der Fußklavierdispoſitionen. Mann nimmt an, daß Joh. Wilh. Grüneberg aus Brandenburg 1708/09 das Werk erbaut habe, eine Anſicht, die auch noch Böckeler vertritt (Die neue Orgel im Kurhausſaal zu Aachen, Daſ. 1876). Über dies als älteſtes nachweisbare, aber ſonſt nicht genannte Mitglied der noch heute in Stettin-Finkenwalde beſtehenden Orgelbauerfamilie Grüneberg konnte noch nichts ermittelt werden. Der jetzige Inhaber der Firma, Herr Staatsorgelbaumeiſter B. Grüneberg, teilte mir mit, daß die Familienakten nicht ſo weit zurückreichten, daß aber Ermittlungen über Johann Wilhelm im Gange ſeien. In meinem Schnitgerauffatz im Freiberger Tagungsbericht hatte ich auf Grund meiner damaligen Forſchungsergebniſſe noch behauptet, Schnitgers Einfluß ſei nach ſeinem Tode in Deutſchland erloſchen und nur in Holland nachzuweiſen. Neueſten Ergebniſſen nach kann ich dieſe Hypotheſe nicht mehr aufrecht erhalten. Vielmehr reicht Schnitgers Einwirkung durch ſeine zahlreichen Geſellen und Schüler auch in Deutſchland viel weiter, als man zuerſt mutmaßen konnte. Im Oldenburger Land waren es die Buſch, in Hannover Chr. Vater und Gregorius Struve, in Mitteldeutſchland Naumann und Matthias Hartmann, die ſeine Tradition fortpflanzten. In dem demnächſt erſcheinenden und oben genannten Schererauffatz konnte ich nachweiſen, daß ſogar der hernach berühmt gewordene Röder in Schleſien ein Schüler Schnitgers geweſen war. Weiter geht aus den Bernauer Akten hervor, daß Schnitger vor und um 1710 — als 62jähriger — teilweiſe nicht mehr ſelbſt mitbaute, ſondern ſeine Werke nur noch disponierte, anordnete und überwachte. So iſt es ſehr wahrſcheinlich, daß der genannte J. W. Grüneberg, falls er überhaupt mit der Charlottenburger Schloßorgel in Verbindung zu bringen iſt, als Geſelle Schnitgers und in deſſen Auftrag gearbeitet hat. Letzte Klarheit könnten natürlich nur die bis jetzt unauffindbaren Bauakten der Orgel geben. Doch beſteht für mich angeſichts der oben angeführten Beweisgründe kein Zweifel, daß Arp Schnitger mit dem Bau der Charlottenburger Schloßorgel in Verbindung ſtand. —

Die von Auler noch genannte Brandenburger (Dom-) Orgel iſt 1725 erbaut worden und gilt als das am beſten erhaltene Werk des Joachim Wagner. Hermann Mund berichtete in der „Ztſchr. f. Inſtrumentenbau“ und im Freiberger Tag.-Ber. S. 143 ausführlich über dieſe Orgel.

Es ſei mir erlaubt, im Anſchluß an dieſe Zeilen noch auf fünf alte Orgelwerke hinzuweiſen, deren guter Zuſtand und Klangpracht es wünſchen laſſen, daß ſie in Kreiſen ernſter Organiſten und Orgelfreunde viel bekannter würden. Es ſind das die *Schnitgerorgeln* zu *Stade-St. Cosmae*, *Steinkirchen* bei Hamburg, *Neuenfelde*, *Cappel* bei Cuxhaven und die von Schnitger erweiterte Wildeorgel (1598) in *Lüdingworth*. Sie haben faſt alle noch ihre urſprünglichen Dispoſitionen und geben ein unverfälſchtes Bild von dem durchſichtighellen und dabei recht fülligen Schnitgerklang. Wer ſie einmal gehört oder geſpielt hat, faßt unauslöſchliche Liebe zu ihnen, eine Liebe, wie man ſie, mit Verehrung geeint, tief im Herzen bewahrt. Schnitgers Leitſprüche: „Gott allein die Ehre!“ und „Mein Gott und Vater, mache mich an meiner Seele reich, ſo habe ich genug,hier und ewig! Amen“ ſprechen erſchütternd aus dieſen alten Bleipfeifen. Erſt ganz kürzlich beſtätigte mir der ausgezeichnete Organiſt Helmuth Walcha, der zwei dieſer Orgeln viele Stunden ſpielen konnte, daß der Schnitgerklang für ihn eine wirkliche *Offenbarung* geweſen ſei, vor der ſelbſt die Sprache Silbermanns verblaſſen müſſe. Es iſt und bleibt ein Wunder, auch für den Schnitgerkenner, wie der große Meiſter es verſtanden hat, ſeinen Pfeifenreihen, die ſich beliebig miſchen laſſen, in der Höhe und be-

sonders in der Tiefe ihren Charakter gänzlich zu wahren, wie er seinen mannigfachen Flöten (in Norden, St. Ludgeri, stehen derer allein neun durchaus verschiedene!) eine niemals wieder erreichte Süße geben und die Majestät seines Plenos adeln konnte. Mit Recht wies Herr Dr. Heuß in seiner Bachfestbesprechung darauf hin, daß selbst die prächtigen Silbermänner das Letzte in Bachs transzendenten Choralbearbeitungen nicht restlos aussprechen könnten. Ich sage, daß das überhaupt nur einer Schnitgerorgel möglich ist! Das, was einem Silbermann ohne Zweifel fehlt, die überirdische Schönheit der Schnitgerschen Flöten, ist gerade ausersehen, den Werken Sebastians, die nicht mehr dieser Welt angehören, tönende Gestalt zu verleihen. Es ist schon etwas Wahres daran, wenn ein alter, frommer Meister des Orgelbaus seinem Schaffen und Leben den Leitsatz voransetzte: Soli Deo Gloria! — Ich schließe mich der Aufforderung W. Aulers, die Charlottenburger Schloßorgel durch einen würdigen Orgelbauer der Gegenwart wiederherstellen zu lassen, freudig an, damit auch aus diesem schönen Werk wieder das Zeugnis für einen gottesfürchtigen und gottbegnadeten Meister der Vergangenheit singe und klinge, für alle die, die gewillt sind zu hören — und seien es ihrer auch nur wenige!

Die Oper in der Provinz.

Von Clemens von Franckenstein.

Der Generalintendant der Bayer. Staatstheater Frh. Clemens v. Franckenstein kommt in liebenswürdiger Weise meiner Bitte entgegen, mir zur äußerst brennenden Frage der „Oper in der Provinz" in einem Briefe zu schreiben, den ich in seinem Wortlaut im vorliegenden Franckenstein-Heft mit einfüge, da diese Frage allgemein gerade jetzt die lebendigste Anteilnahme für sich in Anspruch nehmen darf. B.

Der Generalintendant der Bayer. Staatstheater. — München, 15. November 29.

Sehr geehrter Herr Bosse!

Sie haben mich ersucht, einige Worte zu dem Problem „Oper in der Provinz" zu äußern. Vorweg möchte ich die Bedürfnisfrage bejahen, da immer mehr Theater in der Provinz infolge der Nachkriegswirkungen ihre Pforten schließen müssen. Bei der gespannten Finanzlage des Staates ist es leider nicht möglich, daß hier die Staatstheater selbst überall eingreifen. Die Verwirklichung einer gemeinnützigen Wanderoper, wie sie mit hohem künstlerischem Ernst der Bayer. Volksbildungsverband schon vor 10 Jahren erstmals begründete, ist deshalb eine praktische Notwendigkeit.

Es kommt natürlich darauf an, diese Angelegenheit in einer künstlerisch und wirtschaftlich möglichst tragbaren Form zu lösen. Denn auch der künstlerische Rang eines Wander-Operninstitutes ist im allgemeinen das Ergebnis dreier Faktoren: der Qualität seines Solisten-Ensembles, der Zusammensetzung seines Spielplanes und der Lösung der Chor- und Orchesterfrage. Keiner dieser Faktoren darf vernachlässigt werden, ohne daß der andere Schaden leidet, da sie aufs engste miteinander zusammenhängen. Vor allem muß das Ensemble eine absolute künstlerische Geschlossenheit aufweisen. Auf Grund der bisherigen Erfahrungen kann ich feststellen, daß Anfänger ohne Bühnenpraxis den Anforderungen des Wanderbetriebes in den tragenden Rollen in der Regel nicht gewachsen sind. Aus künstlerischen wie sozialen Gründen können vielmehr die zahlreichen bewährten Opernkräfte, die durch den Theaterabbau zur Verfügung stehen und noch voll leistungsfähig sind, herangezogen werden. Auch kann in besonderen Fällen den Wünschen der Provinz nach Mitwirkung hervorragender Gäste in einem Ensemble solch erfahrener Künstler entsprochen werden.

Bezüglich des Spielplans, der wie beim stehenden Theater den Ausgangspunkt für die gesamte künstlerische Arbeit bildet, ist zu fordern, daß nur Werke gespielt werden, die ihrem Wesen nach von der Wanderbühne szenisch und orchestral zu bewältigen sind. Da eigene Werke

für die Wanderoper noch selten geschrieben wurden, kommen Bearbeitungen in Frage, welche einerseits den jeweiligen örtlichen Theaterverhältnissen Rechnung tragen und die andererseits die künstlerische Substanz des Werkes nicht angreifen. Das gleiche Werk kann in einem größeren ehemaligen Provinztheater mit den dort vorhandenen szenischen, chorischen und orchestralen Mitteln durchaus künstlerisch wiedergegeben werden, während es etwa in der Saalbühne einer schon vor dem Kriege theaterlosen Kleinstadt kaum in Frage kommen kann. Eine diesen verschiedenartigen Aufgaben gewachsene Wanderoper muß deshalb über einen außerordentlich beweglichen Apparat verfügen.

In erster Linie müssen natürlich die für Bearbeitungen geeigneten musikalisch wertvollsten Werke der deutschen Literatur aufgeführt werden, wie Lortzings und Mozarts Opern — letztere mit Einschränkung —, um nur einige zu nennen. Da diese Aufführungen großenteils neuen Schichten der Bevölkerung und auch der heranwachsenden Jugend geboten werden, die bisher oder jetzt infolge der wirtschaftlichen Verhältnisse keine Gelegenheit zum Besuche der hauptstädtischen Opern haben, müssen diese Opernbesucher mit vorsichtiger Hand von Stufe zu Stufe, vom Vorläufer zum Meister, vom Alten zum Neuen geleitet werden.

Eine dritte, nicht weniger wichtige Grundlage des Wanderopernbetriebes ist, wie schon gesagt, die Lösung der Orchester- und Chorfrage. Dem routinierten Dirigenten muß ein vollkommen durchgebildetes, künstlerisch geschlossenes Kammerorchester zur Verfügung stehen, da in diesem jedes Orchestermitglied eine wichtige solistische Funktion hat. Ebenso müssen die Mitglieder des kleinen Chores voll ausgebildete Künstler sein, die zugleich im gegebenen Falle in zweiter Besetzung die Solopartien übernehmen können.

Wenn endlich in hingebender Arbeit der örtlichen Theaterausschüsse und Volksbildungsgemeinden die Szenerie selbst — unter der Leitung des wohlerfahrenen Wanderbühnenregisseurs — hergestellt wird, so kommt die dadurch ermöglichte Einsparung der nicht geringen Transportkosten wieder der solistischen und orchestralen Besetzung zugute.

Meine Erfahrungen in England, dem Lande der traditionellen Gastspieloper, decken sich in ihren künstlerischen Grundtendenzen und Möglichkeiten durchaus mit den Erfahrungen der Gastspieltätigkeit des BVV, die sich auf einem durchwegs hohen künstlerischen Niveau bewegt und als Beitrag zur allgemeinen Volksbildung durchaus ernst zu nehmen ist, wovon ich mich persönlich wiederholt überzeugt habe. Die zähe und mühevolle Kulturarbeit verdient die wirksamste Unterstützung des Theaterpublikums, der Öffentlichkeit und des Staates.

Mit vorzüglicher Hochachtung!

Frh. v. Franckenstein.

Enrico Caruso und sein Deuter George Armin.

Aufklärungsworte von Ludwig Wüllner, Berlin.

Es ist in diesen Monaten von meinem Lehrer und Freunde George Armin ein Buch erschienen, das den bezeichnenden Untertitel hat: „Eine Untersuchung der Stimme Carusos und ihr Verhältnis zum Stauprinzip im Spiegel eines eigenen Erlebnisses".[1] Daraus ist zu ersehen, daß die Wertung der Arminschen Arbeit nicht von einer beliebigen Kritik auszugehen hat, sondern nur von dem, der von Armins persönlichem Erlebnis weiß und — was allein zum wirklichen Verständnis seiner eingehenden Analyse des Carusotones führen kann — das gleiche Erlebnis bei Wahrung der Individualität an seiner eigenen Kehle erfahren hat. Im ersten Augenblick wird es verwunderlich erscheinen, daß ich, der „Sänger ohne Stimme", dem ein großer Teil der Musikkritik stimmliches Vermögen und reine, wahre Gesangskunst abspricht, es wage, an dieser Stelle über Caruso, dieses absolute Gesangsgenie, zu schreiben und es oben-

[1] George Armin, Enrico Caruso. 8°. 111 S. Berlin-Wilmersdorf, Verlag der „Gesellschaft für Stimmkultur", 1929.

drein in ein ganz bestimmtes Verhältnis zu dem so greulich mißverstandenen und arg verlästerten Arminschen Stauprinzip setze. Trotzdem, ja gerade deshalb fühle ich mich genötigt, über das bedeutsame Buch Armins ein Wort zu sagen, und zwar in aufklärender Form für alle diejenigen, die im Suchen nach ihrer eigenen Stimme die Wahrheit erkennen wollen. Zunächst möchte ich die obigen Einwendungen über mein eigenes Gesangsvermögen nicht widerlegen — kenne ich doch die Grenzen meines Könnens in stimmlicher Hinsicht sehr genau —, sondern einmal von meinem persönlichen Erlebnis mit Armin und seinen Lehrprinzipien erzählen.

Was mich zu Armin trieb, war weniger die Sehnsucht nach dem Schönsingen-wollen — zum sog. Belcanto-Singen glaubte ich nie die Anlagen zu haben, so sehr ich mich auch bestrebte, die Töne musikalisch zu formen — als vielmehr mein Instrument in die Gewalt zu bekommen, um alles, was mir die Phantasie zur Gestaltung meiner Lied- und Wortkunst eingab, greifbar wiedergeben zu können. Dies versprach mir mein Lehrer zu Beginn des Studiums (1901), und er hat sein Versprechen, wie ich glaube, treu gehalten. Ich habe als Sänger, Schauspieler, Rezitator und im Melodrama durch ihn Kräfte in meiner Stimme erhalten, die mich bis heute, bis zum 71. Lebensjahre, mit Erfolg getragen haben. Diese Kräfte wurden zu einer fast unerschöpflichen Ausdauer auf einem Wege geweckt, den ich ursprünglich gar nicht gehen wollte und den ich nicht gleich verstehen konnte: nämlich auf der Grundlage eben jenes Tones, den schon Müller-Brunow gesucht und in ebenso schlichter wie genialer Weise dargestellt hat: auf Grundlage des „schönen" Tones, des Caruso-Tones! Mein Freund Armin zeigte mir in einer mehr als zehnjährigen Studienzeit, wie alle Sprech- und Gesangskunst eigentlich gar nicht gelehrt und gelernt werden kann. Fast nie haben wir gemeinsam nach dieser Richtung hin irgendwelche Studien getrieben. Armin sagte: Wer sein Instrument zu behandeln gelernt hat und dann noch singen und sprechen lernen will, ist talentlos. Was wir einzig mit zäher Geduld und schier unermüdlichem Fleiß trieben, war nichts anderes, als durch ganz bestimmte Funktionen (Staufunktionen) und ganz bestimmte Töne — aus den Staufunktionen entwickelte Töne — das Instrument zu bauen, daß es musikalische, dem Reiche der Schönheit angehörende Töne automatisch angeben konnte. Hierzu mußte mein Gehörsinn erst geweckt und erzogen werden. Um ein politisch anstößiges Wort zu gebrauchen: Ich mußte mich ganz und gar umstellen. Denn ich war, ehe ich Armin kennen lernte, nur auf „Ausdruck" bedacht. Stimme? Ton? „Schöner" Ton? Das alles galt mir wenig. Bis ich eines Tages zu meinem Schrecken bemerkte, wie dieses Nichtachten, ja dieses Verachten des Leibes meiner Kunst mir auch das Vermögen zur Darstellung zu rauben drohte. Ich preise es heute noch als ein Wunder und als ein Gnadengeschenk, daß ich Armin und seine Lehre kennen lernte. Das hat mich vor dem Abgrund bewahrt. Aber wie nun einmal alles Stückwerk in dieser Welt bleibt, — es stellten sich der neuen Arbeit große, kaum zu überwindende Schwierigkeiten entgegen. Zwei dieser Schwierigkeiten will ich hier nennen: mein Alter und meine öffentliche Tätigkeit als Liedersänger. Wer die Vorbedingungen der Arminschen Schule aus seinen Schriften wie aus seinem Prospekt kennt, weiß, daß man, um durch ihn das letzte zu erreichen, jung sein muß und vier bis fünf Jahre lang alles Singen und Rezitieren zu unterlassen hat. Die Jugend wird verlangt, weil alle Stimmbildungskunst, wie das schon Franz Liszt unterstrichen hat, auf ein Biegen, Biegsammachen hinausläuft. Biegen lassen sich aber nur junge Bäume, junge Muskeln, und ich stand bereits im 42. Lebensjahre! Das aber, was das ununterbrochene, reine Stimmstudium unter Ausschluß aller öffentlichen Tätigkeit auf viele Jahre hinaus bedingt, liegt in dem eigenartigen Aufbau der Stimme nach Armin, in etwas, was der Laie oder der uneingeweihte Sänger nicht verstehen kann, was sich auch schriftlich nicht wiedergeben läßt, und was doch von der allergrößten Bedeutung für die Gesamtbildung der Stimme bleibt: Es ist die innere Durchbildung der grundverschiedenen Vokalformen zu einer Einheit. In der Sprache Armins heißt das: Die Aufhebung des Vokaldualismus. Um diese Einheit zu erringen, diese inneren Durch- und Überbildungsvorgänge offenbaren zu können, ist ein ununterbrochenes Studium vonnöten. Das war mir aus vielerlei Gründen leider unmöglich. So hatte ich, der ich 7—8 Monate im Jahr die anstrengendste Konzerttätigkeit, die

man ſich denken kann, ausübte, nur die Sommerzeit (zirka 3—4 Monate) übrig, mein Inſtrument bei Armin zu bilden. Das Ganze blieb deshalb in Wahrheit „Stückwerk". Und ſo iſt es eine Ungerechtigkeit ſondergleichen, wenn man von meinen rein ſtimmlichen Leiſtungen auf das eigentliche Lebenswerk meines Lehrers ſchließen will. Was ich trotz meines Alters und der in jedem Jahre nur auf drei bis vier Monate begrenzten Studienzeit — ich habe, nebenher bemerkt, ſeit 1901 bis auf dieſe Stunde die Arbeit nach Armin fortgeſetzt! — meiner Stimme abgerungen, weiß nur der zu werten, der dieſe meine Entwicklung von Anfang an verfolgt hat. Doch dieſes nebenbei oder nur als Vorſpruch zu dem Folgenden!

Ich ſagte, daß ich mir das Studium bei Armin ganz anders vorgeſtellt hatte. Ich wollte nicht ein „Schönſänger" ſein oder werden, ſondern Ausdauer, Kraft und Modulationsfähigkeit des Tones zu einer immer größeren, eindrucksfähigeren Geſtaltung gewinnen, und mußte nun erfahren, daß Armins ausſchließliches Streben war und iſt, alle Ausdruckstechnik nur auf Grundlage des „ſchönen" Tones zu entwickeln. Wie er dieſen „ſchönen" Ton gewinnt, braucht an dieſer Stelle nicht erörtert zu werden. Daß er dazu Wege einſchlägt, die ebenſo neu wie für jeden Nichteingeweihten unverſtändlich ſind, hat wohl mit zu den argen Mißverſtändniſſen und Feindſchaften beigetragen. Wer glaubt auch, daß der Roſe Duft aus Quellen ſtammt, die alles andere ſind als Duft? Der ſchöne Ton erwächſt nach Armin zunächſt gar nicht aus dem Boden äſthetiſchen Vergnügens, ſondern aus einer Umgeſtaltung einer falſchen, durch natürliche Anlage zuweilen blendenden, aber niemals dauerhaften Schönheit in eine richtige, aus einer ganz langſamen Umbildung der rohen, noch unfreien, flachen, meiſt kehligen, ſpröden Elemente der Stimme in elaſtiſche und dauerhafte. Ich kam ſchließlich zu der Goetheſchen Kunſtwahrheit, daß die *Form* des Tones, die klaſſiſch-ſchöne Form, Anfang und Ende aller Ausdrucksmöglichkeit auch in meiner Kunſt iſt. In der plaſtiſch-runden Form iſt zugleich der Adel des Tones enthalten.

Alles dieſes konnte ich nicht nur an mir ſelbſt, ſondern auch an Armins eigener Stimme beobachten, nur daß bei ihm vermöge einer unglaublichen, ununterbrochenen Durchbildung das zum Abſchluß gekommen iſt, was ich nur ſtückweiſe erringen konnte. Wenn Armin, der, wie er in ſeiner Schrift „Die Stimmkriſe" dargelegt hat, ein geradezu erbärmliches Inſtrument beſaß, den Caruſoton als ſein Modell, ſein Ideal hinſtellt und ihn im Spiegel eines ganz perſönlichen Erlebniſſes zu erklären ſucht, wenn er ſeinen Schülern dieſen durch ſtrengſte Schule, andauerndſte Arbeit errungenen Ton unermüdlich immer und immer wieder vorſingt und ihn mutatis mutandis auf dem Grammophon mit Caruſo vergleichen läßt, ſo iſt das nicht Vermeſſenheit, Irrtum oder äußerliche Nachahmungsſucht, ſondern ein unfehlbarer Beweis für die Richtigkeit ſeiner Lebensarbeit. Es kommt in allererſter Linie für die zukünftige Erziehung der Sänger darauf an, ſagt mein Lehrer, daß alle Reform bei uns Lehrern zu beginnen hat; das heißt: Unſer Können muß unſerer Predigt entſprechen. Gebe ich vor, daß ich den Caruſoton, alſo den machtvollen, glockenreinen, ſtrahlenden, von allen Hemmungen befreiten und daher auch ſtets anmutig klingenden Ton zu erziehen vermag, ſo muß ich das mehr oder weniger an meiner eigenen Stimme beweiſen können.

Was die Caruſoſchrift Armins zu einer bedeutungsvollen macht, iſt nicht das perſönliche Erlebnis allein. Dies iſt nur Vorausſetzung zu dem eigentlichen Zweck der Schrift. Der tiefere Sinn liegt in dem Verſuch, neue Beweismittel aufzudecken, mit denen immer mehr eine grundlegende Reform in der Erziehung einer zukünftigen Sängergeneration zu ſchaffen iſt.

Noch lebt ja die Mehrzahl der Sänger und Geſangſtudierenden in der Irr- und Wirrnis irgend einer „Methode". Noch bleibt der „Geſang"unterricht letzten Endes nur „Muſik"-unterricht. An Stelle dieſes Muſikunterrichts, der niemals die Erſcheinung Caruſos deuten kann, geſchweige, daß er auf ſolchen Ton erzieheriſch Bedacht nimmt, muß ein Bauen und Bilden des menſchlichen Inſtrumentes vorgenommen werden, wie man etwa eine Geige baut und Geigenbauſchulen gegründet hat. Das menſchliche Inſtrument ſo zu bauen, daß ihm ein abſolut muſikaliſcher und auf allen Vokalen und in allen Vokalformen gleichmäßiger, freier

Klang im ganzen Umfang abgelockt werden kann, das scheint mir die Zukunft des Gesangsunterrichtes zu sein. Und da ich als suchender, strebender Künstler für diese Art Unterricht bei Armin alles fand, was mir vorschwebte, schien es mir gut, diese Worte über ihn zu schreiben. Ich schließe mit der Bitte und dem Rat: An Euch, Ihr jungen Sänger, ist es jetzt, besonders nach dem Erscheinen der Carusoschrift, zu untersuchen, ob das hier von mir Gesagte und in den Schriften Armins Dargelegte den Tatsachen entspricht.

Hans Watzlik, der Musikerdichter aus dem Böhmerwald.

Zum 50. Geburtstage des Dichters am 16. Dezember 1929.

Von Paul Bülow, Lübeck.

„Möge allen guten deutschen Musikanten das Herz fröhlich sein!"
(Hans Watzlik in „Schloß Weltfern").

Der im Weihnachtsmonat des Jahres 1879 im südböhmischen Städtchen Unterhaid geborene Hans Watzlik hat uns in seinem Schaffenswerk reifste Kunst der sudetendeutschen Dichtung der Gegenwart geschenkt. Geborgen im Frieden der behaglichen Arbeitsklause, wird dieser echte, jetzt in dem waldumrauschten böhmischen Städtchen Neuern ansässige Dichter am Tage seines 50. Geburtstages Rückschau halten von der bisher erklommenen, reich gesegneten Lebenshöhe aus: dankbewegt wird er zurückträumen in die Waldlandschaft seiner Kinderzeit, die er im Postmeisterhause zu Unterhaid und Obergeorgenthal im Erzgebirge verlebte; hin zu den Städten Budweis und Prag, aus denen er einst als Lehrer auszog, und schließlich hoch oben im Böhmerwald zur Volksschule von Andreasberg, wo er sich zum erstenmal in den Pflichtenkreis des Werktags berufen sah — bis ihm in jener weltfernen Bergidylle die Erkenntnis seiner dichterischen Sendung reift. Watzlik bekennt sich als echten Böhmerwäldler, dem jene trutzige, märchen- und sagenumwobene Waldlandschaft Urquell des Schaffens bedeutet, eines Schaffens, das auch in seinen Musikerdichtungen immer wieder von heißer Liebe zu jener Heimaterde durchflammt ist. Kennt man Watzlik in seinem engeren Heimatbezirk und im Reich als markanten Vertreter des modernen Bauernromans jener sudetendeutschen Waldlandschaft, so wollen wir an dieser Stelle vor allem des Musikerdichters gedenken, wie ihn als einer der ersten der Verleger dieser Zeitschrift zu entdecken und zu würdigen half. Unverdientermaßen ist der Musikerdichter Watzlik immer noch viel zu wenig bekannt und darf sich doch rühmen, mit Schöpfungen wie den Erzählungen „Wermuter" (Verlag von Gebrüder Stiepel in Reichenberg i. B. 1921), „Schloß Weltfern" (daselbst 1921) und dem Beethoven gewidmeten Bande „Adlereinsam" (Gustav Bosse Verlag, Regensburg 1929) zu den führenden Namen der musikalisch eingestimmten Dichtung der Gegenwart gezählt zu werden. Watzliks von den Schauern der Waldsage des „Freischütz" durchzitterte Dichtung „Wermuter", die mit inbrünstigem Gefühl hinab in die Tiefe des deutschesten Werkes Webers lauscht und es einem der Armseligsten aus böhmischer Berglandschaft zum erschütternden Schicksal werden läßt, erfuhr bereits im Rahmen des Aufsatzes „Carl Maria von Weber in der erzählenden Dichtung der Gegenwart" in dieser Zeitschrift (Aprilheft 1929) eine eingehende Würdigung.

Den würzigen Hauch der böhmischen Waldlandschaft atmet auch die Erzählung „Schloß Weltfern", in der sich Watzliks Kunst in buntester Fabulierungsfreude entfaltet. Naturschilderungen von leuchtender Farbenpracht sind verwoben in die Schicksale der abenteuerreichen Musikantenfahrt des Peter Lindmairs. Die in allen Zaubern schillernde Romantikwelt jenes geheimnisvollen Berglandes ist hier eingefangen: die mondbeglänzte Zaubernacht, durch die es von Schauern alter Mären raunt oder in der es an verfallenen Trümmerstätten verlassener Klöster oder Bergschlösser grausigen Spuk zu beschwören gilt. Des Dichters eigene Pein und Anklage flammt auf, wenn er seinen Helden durch das nächtens verträumte Städtchen sei-

ner Kindheit schreiten läßt — die Stätte, wo er soeben eine so beschämende Niederlage seiner Kunst erfuhr. Wie sich dann nach einer bunten Fülle seltsamer Erlebnisse seines Lindmairs Flucht in die Einsamkeit vollzieht, wie der Held dem irrlichternden Treiben des Alltags entflieht und dem ihn sanft umfriedenden Zauber des Geigenwaldes ahnungsvoll lauscht, wie dort droben in der trutzigen Wildnis des verwunschenen Bergschlosses treue Wälder die unentweihte Stille schirmen, „Wälder, deren dunkles Grün sich nicht änderte, wenn der Herbst launisch einfiel oder der Frühling und nur in rauherer Zeit silbern glänzte" — dies alles ist jenes irrlichternde romantische Traumland, in dem das Leben des Lindmairs zu zerrinnen droht, bis das tiefere Erlauschen der aus jener Walderde ihm zufließenden Musik den Zwiespalt zwischen Weltflucht und Begehren nach hoher schöpferischer Tat in hellsichtige Klarheit wandelt. Gewiß schenkt uns der Dichter hier ein Spiegelbild eigener Lebensfahrt, in der auch einmal das Dasein an ihm vorüber irrlichterte, bis ihn gleich seinem Lindmair ein reifes Erkennen aus traumbefangenen Wahn aufrüttelt: „Ich will einfach werden und ehrfürchtig. Ich will versuchen, auf dem treuen Grund zu bauen, woraus den großen Meistern ihr Werk gewachsen ist. Es ist noch Raum genug darauf für das Urneue. Ja, ich erkenne: Künstler sein, heißt sich beherrschen." Mit einem kernkräftigen Schlußakkord schließt diese in edelschöner, von innen her beschwingter Sprache geschriebene Dichtung, die uns ein von allen Zaubern der Romantik umsponnenes Musikantenleben aus der böhmischen Waldgebirgslandschaft schildert.

Eine Meisterschöpfung dieses Musikerdichters ist ferner die dem Legendenbande „An Gottes Brunnen" (Staackmann-Verlag, Leipzig 1924) entstammende Erzählung „Die Wandlungen des heiligen Sanktulus" (die im Almanach der Bosseschen Deutschen Musikbücherei Jg. 1924/25 zum Wiederabdruck gelangte): es ist die von heißer Leidenschaft durchflammte Mär von des Bruders Sanktulus schicksalsbewegtem Büßerleben, in das durch alle Irrungen und Wirrungen eine wundersam befreiende Musik wie ein tröstendes Himmelsgeschenk hineintönt.

Die drei Erzählungen der jüngsten Buchgabe der Musikerdichtung Watzliks sind in dem Bande „Adlereinsam" vereint. Im „Spiel des Lebens" läßt uns der Dichter aus dem von kühner Waldromantik umwobenen Schicksal des jungen Spielmanns den tragischen Grundakkord vernehmen, der — bedeutsam auf den Helden weisend — durch dieses prächtige Stück der waldnahen Erzählerkunst Watzliks klingt. Mit welch eindrucksvoller Farbenfreudigkeit schimmert hier ein holder Waldeszauber vor uns auf, aus dem sich ein lieblicher Märchenspuk zum Sinnbild des Unsagbaren weitet. In der zweiten Erzählung „Freude, schöner Götterfunken" stürmt Beethoven selber, ganz von der Schaffensglut seines Innern erfüllt, durch den herbstlich verdämmernden Tag, dem er noch die Eingebung für den letzten Satz seiner Neunten Sinfonie abringen möchte. Hier verleugnet Watzlik nicht seine Vorliebe für die Schauer des Grausigen und Spukhaften, die durch die Seiten dieser Erzählung zittern, und erschütternd weiß er zu künden, wie der von der Tragik seiner Taubheit niedergebeugte Meister sich trotzig aufrafft, die ebenbürtigen Töne zu des Dichters Glücksschrei der Freude zu suchen. Und als er sie mit triumphierender Genugtuung gefunden, vermag alle Leiderfahrung an Gemeinheit und Niedertracht im Menschenlande ihm doch das Sehnsuchtsziel nicht zu rauben, seine Seele aufglühen zu lassen „für die ganze leidende, jauchzende, begnadete Menschheit, Freude ihr zu spenden, das war der höchste Sinn des Lebens". Wie weiß auch die zuerst im Beethoven-Almanach der Bosseschen Deutschen Musikbücherei (1927) veröffentlichte Beethoven-Mythe „Die zehnte Symphonie" zu erschüttern, wenn wir des Genius furchtbares Leiden beim Verlöschen des letzten Lebensfunkens vor unserm inneren Auge als Zeugen mitzuerleben vermeinen. Welch eine Wucht dichterischer Gestaltungsgabe offenbart sich uns in dieser schreckensvollen Pein des todgeweihten Meisters, der den ewigen Mächten noch die Schaffenskraft zur Vollendung der zehnten Sinfonie abtrotzen möchte: „Der Mann, dem auch der Gipfel nicht genügt, er schaut mit seiner grenzenlosen Menschenseele hinaus ins Grenzenlose, wo das Leuchten mild und mächtig gestreut ist durch das All, niederschleudernd und erhebend zugleich, und er weiß sich eingekerkert in Raum und Stunde und schmachvoll an den Boden

gebunden, in ſich die leidvolle Bruſt, den ungeheueren Flammenauftrieb, ins Unendliche hinauszuſchlagen, das Unendliche zu beleben und in ſein Werk zu zwingen."

Angeſichts dieſes wertvollen Beſitzes an Meiſterſchöpfungen ſeiner Muſikerdichtung gilt unſer Gruß in Dank und Verehrung jenem echten Böhmerwäldler, der voll raſtloſer Fabulierungsfreudigkeit und mit ſonnenfrohem Humor aus ſeiner Dichterklauſe in die Welt ſchaut und dem als köſtliches Gut die Heimatliebe für jene herrliche Waldlandſchaft ſeit Kindertagen tief in der Seele glüht. Sie iſt es auch, die neben dem Aufblick zu den großen Meiſtern der Muſik einem Watzlik zu dieſem tatfreudigen Bekenntnis den Mut verleiht: „Ich will mit all meiner Kraft mithelfen, mein Volk aus der Verzweiflung dieſer Zeit zu retten und zu weiſen zur ſtillen, wider die Welt feienden Tiefe der Verinnerlichung. Denn der Weg zu unſerm Heil geht nur durch unſere Seele."

Spiel des Lebens.

Eine Erzählung von Hans Watzlik, Neuern i. Böhmen.

Der Sommer hing im dunklen Laub und de Wind flog luſtig, da wanderte ein Spielmann übers Gebirg, um im jenſeitigen Land die Leute mit ſeinen behenden, friſchen Tänzen zu erfreuen und wohlverrichteter Dinge und mit praller Geldkatze wieder heimzukehren zu Baſen und Gevattern. Er trug ein Wildfarnkränzlein um den Hut, ſein Bart war gelb und ſein Blut noch jung, und ſo griff er hurtig aus und ohne jede Bekümmernis.

Er ging dieſen Weg zum erſtenmal und dachte, es könne gar nicht lange währen, ſo müſſe die Höhe überwunden ſein und er wieder zu Mühlen und Schmieden gelangen, deren Räder von Waſſern bewegt werden, die nach einem andern Meer begehren. Doch obſchon er mitten in der Nacht unter glühenden Sternen aufgebrochen und rüſtig ausgeſchritten war und manchen Meilenſtein hinter ſich gelaſſen hatte, kam er dennoch zu keiner von Menſchen bewohnten Stätte, und der Wald ſchloß ſich immer tiefer und gewaltiger um ihn, bis ihm ſchließlich war, er könne von hier aus niemals wieder in die Welt zurückkehren, ſo unbetreten und vergeſſen und ziellos lief der graſige Pfad vor ihm her und ſo verworren und ſchmerzlich einſam war die Wildnis um ihn.

Der junge Spielmann hatte zeitlebens unter lachendem Volk geweilt, hatte auf Märkten und an Brunnen gefiedelt und die Menge zum Tanz verführt oder im Burgſaal feine Frauen und jagdmüde Männer lauſchen gemacht und hatte gemeint, ſo müſſe es immerdar bleiben. Und jetzt war er auf einmal auf dem Waldſteig ſo ganz allein mit ſich ſelber und ſo ausſchließlich der eigenen Seele überlaſſen wie alle ſeine Tage nicht.

Der ſchwere Duft des Harzes betäubte ihn faſt und ſeine Augen ſpähten durch das dämmernde Goldgrün dieſer Verlaſſenheit, und er hörte ihre Stimmen rätſelhaft gegeneinander blühen zu einem fremden, wilden Strauß. Feierlich ſchwangen über ihm die Wipfel und huben an zu klingen und trugen dieſes Klingen fernhin, bis es ſich verſchüchterte und allmählich dem überall lauernden, geſpenſtiſchen Schweigen anheimfiel, um dann heimlich wieder zu beginnen. Zwiſchen feuchtmooſigen Felſen ſpann ein Waſſer an einer ernſten, eintönig großen Weiſe, und ſie war ſo klagevoll und wiederum ſo gleichmäßig unbewegt, weil ſie ſchon viele tauſend Jahre alt war und nie aufgehört hatte. Zarte, faſt durchſcheinende Fiſchlein ſchwebten ſtill in der klaren, klagenden Ache, und um ihren ſprühenden Niederfall flatterten die Vögel und badeten in den Regenbogen, die hier, von den ſcheuen Strahlen der Sonne entzündet, einander überbrückten. Und wenn dann die Waldvögel ihre Brüſtlein wonneſam gekühlt hatten, ruhten ſie in dem knorrigen Düſter der verſchollenen Eichen und Tannen und warfen entzückende Noten und Triller in das ſanfte, unabläſſige Weben der Waſſer und Wipfel. Und ein Geſchöpf um das andere wurde von dieſem Getön ergriffen und tönte mit, und es war, nun müßten auch die grauen Felſen beredt werden und verbanntes Geläut ſich regen in den Gründen der Erde.

Der Geiger ſtaunte über die ſonderbaren, nie gehörten Stimmen dieſer Einöde, die alle ſo bezwinglich auf ihn einredeten, bis ihm davor leiſe graute. Die Raben begannen zu ſchreien, als ob ſie drohten. Und ihm war, es müſſe ihm ein böſes Wunder geſchehen oder unbekanntes, fabelhaftes Getier und Gewürm ihn gefährden. Um ſich das erbangte Herz vor den geheimnisvollen, unſichtbaren Mächten rings zu retten, geigte er ein kindhaft klares Tanzlied vor ſich hin und ließ dazu den Bogen luſtig hüpfen, und das ſcholl ſo weltfröhlich und hell, daß all die fremden Stimmen rings zurückgedrängt wurden und hinter die grüngoldenen Wände vertauchten.

Kaum daß er die erſten Takte geſpielt hatte, drang aus dem Haſeldickicht ein kleinwinziges Mägdlein, das hatte weiße, zarte Füße und holdes, ungebundenes Haar und trug ein grelles Kittlein und auf dem Kopf ein Körblein voll roter Beeren und ſtützte es mit dem ſchmalen Arm. Dreiſt trat ſie an den Fiedler heran und fragte, ob ſie zu ſeinem Spiel tanzen dürfe, ſie wolle es ſich ſchon etwas koſten laſſen. Der Geiger freute ſich, daß ihm wiederum ein menſchlich Weſen nahe war, und er lächelte und nickte und ſagte, je mehr ſie ihn lohne, je ſchneller wolle er ihr geigen. Da hob ſie ein weißes Steinlein vom Weg auf und bot es ihm dar. Hernach ſtellte ſie den Korb weg, nahm ein Zipfelchen ihres roten Kittels in die klugen, zierlichen Finger und begann unbefangen und anmutig zu hüpfen und ſich wie ein Rädlein zu drehen. Ihr Geſichtlein ſpielte Entzücken, an ihrem Mund haftete ein ſelbſtvergeſſenes Lächeln, und ſie beugte ſich, wenn ſich die Weiſe neigte, und ſie wiegte ſich lieblichſtill, wenn das Lied ſich ſänftigte. Wie ein unbeſchreiblich nahes Gleichnis begleitete der Leib des Kindes alle Launen der ſingenden Geige, ſo daß es den Spielmann deuchte, die kleine Tänzerin ſei ganz unwirklich und nur ein geträumtes Spiegelbild ſeiner Kunſt.

Die Trauer, die ihn ob ſolcher Gedanken heimlich anſchattete, teilte ſich dem ſingenden Holz in ſeinen Händen mit, und es hub ſehnſüchtig zu klagen an, als ſchlage eine gefangene Nachtigall im Dunkel des Geigenleibes, oder als blühe drin eine Seele auf in ringender Ahnung ihrer wundervollen Tiefen, und plötzlich gewahrte der Spielmann, daß das Mädchen unter der Kraft ſeiner ſchwellenden Kunſt zu wachſen begann, ihre Glieder wurden reif, ihre Augen brennender, ihr Mund voller und weicher, und ſie wiegte den ſchönen jungfräulichen Leib in ſchwebender Seligkeit. Und die beiden, Spielmann und Tänzerin, trafen einander mit dem ſüßen und furchtbaren Blick, darin die ungeborenen Geſchlechter dämmern. Und da ſie ſo zauberhaft ſchön vor ihm ſtand, daß der Wald vor ihr ſchimmerte, und er die Geige von ſich ſchleudern und nach dem ſtrahlenden, lockenden Geſchöpf greifen wollte, winkte ſie freundlich und neigte grüßend das feine Haupt und floh. Die Stauden und Dörner der Wildnis verhüllten ſie bald ſeinem Auge.

Als dieſer liebliche Spuk vorüber war, lehnte ſich der Geiger an einen Felſen und ſpielte weiter. Er fühlte, die holde Tanzweiſe war noch lange nicht zu Ende und ſie begehrte von ihm, er ſolle ſie erlöſen aus dem Weltall, darin ſie ſeit Urtagen ſchlafend und harrend geruht hatte, und er weckte ſie, und ſie wurde immer fremder und ſtolzer und ernſter, bis er wußte, daß dies gar nicht mehr ſeine eigene Kunſt war, ſondern daß etwas Überirdiſches an den Saiten rührte und ein Klingen entfeſſelte, das nichts mehr gemein hatte mit den einfältigen Tänzen des geſtrigen Tages.

Wie heißer Zwang lag die neue Weiſe über dem Geiger und ließ ihn nicht frei. Sie ſtieg wie Feuer aus einem Abgrund, ſie füllte ihm Seele und Blut, ſelbſtherrlich lenkte ſie ihn mit unerklärlicher Gewalt, und er war ihr dienſtbar. Sie umringte ihn und trennte ihn ab von der Schöpfung um ihn, und er bannte ſich ſelber immer mehr in die Muſik hinein und merkte nicht, wie die Sonne von Wipfel zu Wipfel glitt und die zarten Wolken droben verwanderten und die Vögel ausflogen und wieder heimkehrten, und er vergaß des raſtloſen Waldſtromes und des einladenden Mooſes am Stein und der Blumen, die freundlich zu ihm aufſchauten und ſeinen Widerblick erſehnten. Und er vergaß der Erde zu ſeinen Füßen und des Weges, der ihn hätte in Menſchenland leiten ſollen. Immer mächtiger erfüllte ſein Spiel die Wildnis. Und er ſchloß lange, lange die Augen.

Indes aber verglühte die Sonne, der Tag wich ab, Dämmerung rauchte durch den Wald, und die Sterne erhoben ſich und lauſchten. Und wie die Nacht erhaben ihn umfing, empfand er ſchaudernd, daß ſein Spiel zum großen, furchtbaren Element gewachſen war, daß es das Brauſen des Waldſtromes und die Regung der Wipfel war und der Gang der Geſtirne, das pochende Blut der Menſchheit und aller Kampf unterirdiſch gefeſſelter Geiſter und das Licht und die wehe Finſternis. Ein Sinnbild des Unſagbaren war es und im Grenzenloſen daheim und konnte nimmer niederſteigen zur Erde.

Und wie er unter dem ſchweren Zauber des Spieles fragend ermaß, was nun Schöneres, Wilderes, Größeres noch kommen müſſe, ſcholl ſtörend ein Tritt heran, und wie er verwundert ſein Haupt hob, — denn er hatte längſt der Menſchen vergeſſen, — da hinkte ein altes, häßliches Mütterlein daher, eine Laterne in der verdorrten Hand, leuchtete den Mann an und kreiſchte: „An demſelben Ort da hat mir einmal ein Spielmann gegeigt. Der hat wie du ein Farnkränzel am Hut getragen. Aber ſeither ſind wohl ſchon hundert Jahre vergangen." Kichernd tappte die Unholdin den finſteren Weg weiter.

Der Geiger erwachte. Ihn fröſtelte. Unſäglich müde ſank ihm die Hand. Die Fiedel entglitt ihm.

Er ſchaute auf. Die ſteilen Tannen waren noch einmal ſo hoch gewachſen. Die Sternbilder ſchienen ſich verändert zu haben. Grauenvoll brauſte der Waſſerfall. Ein Baum ächzte im Dunkel, als ſchmerze ihn ſein Leben.

Da ſchrie der Spielmann auf, ließ ſein Antlitz in die uralten Hände ſinken und erkannte ſein Schickſal.

I. Neue Muſik-Woche in München.

Von Wilhelm Zentner, München.

In den zwei Jahren ihres Beſtehens hat die „Vereinigung für zeitgenöſſiſche Muſik" eine Reihe mutiger Vorſtöße ins muſikaliſche Neuland unternommen; diesmal rüſtete man mit einer zehn Tage währenden Veranſtaltung großen Stils zur Generaloffenſive. Die organiſatoriſche Vorbereitung, für die wohl in erſter Linie der Leiter der Vereinigung, Fritz Büchtger, zu zeichnen hat, klappte vorzüglich. Man hatte ſich glänzende Hilfskräfte, das Brüſſeler Pro-Arte-Quartett, die Holleſche Madrigalvereinigung, den Dirigenten Hermann Scherchen und als Soliſten Paul Hindemith ſelbſt geſichert, deren Einſatz allein für den Erfolg ſtark entſcheidend ſein mußte. Zur Verbreiterung der Front waren überdies einige Grenzbezirke wie Tonfilm, Original-Rundfunkmuſik und Kammertanz einbezogen worden. Vor allem aber zeigte die Vereinigung für zeitgenöſſiſche Muſik beſonderen Schneid dadurch, daß ſie in ihrem Programm, um die inneren wie äußeren Beziehungsfäden aufzuzeigen, dem zeitgenöſſiſchen Schaffen mehrere Standardwerke der alten vorklaſſiſchen Epochen beiordnete. So hörte man an einem Abend, veranſtaltet von ſo gediegenen Beherrſchern alter Inſtrumente wie Anna Speckner, Valentin Härtl und Willi Schmid, Werke aus der Cembalozeit von William Byrd, Hans Leo Haßler und Samuel Scheidt, an deren Vorbild gemeſſen das uraufgeführte „Präludium" von Carl Orff nicht ganz beſtehen kann, denn der Komponiſt ſchreitet nicht auf den Bahnen der Alten, er taſtet ſich auf deren Pfaden höchſtens voran. Noch gefährlichere Nachbarſchaft beſchwor die Aufführung von J. S. Bachs „muſikaliſchem Opfer" in der Bearbeitung von H. Th. David mit den geſchickt geſchlagenen Brücken fein erſpürter Zuſammenhänge (in der Inſtrumentierungsfrage wird man freilich nicht in allem Ja und Amen ſagen können) und die Darſtellung von Monteverdis „Orfeo" in einer Neugeſtaltung durch Carl Orff, die, auf ein hiſtoriſches Orcheſter verzichtend, dieſe ins Erhabene weiſende Schöpfung uns in der inſtrumentalen Sprache unſerer Tage nahe bringen will. Dieſe beiden ragenden Eindrücke, welche bei einer beſonders im Falle des „Orfeo" nicht in allen Stücken erfüllenden Wiedergabe ſich

trotzdem einſtellten, vermochte naturgemäß die Muſik der Zeitgenoſſen nicht zu übergipfeln. So blieben die eigentlichen Triumphatoren dieſer „neuen Muſik-Woche“ die alten Meiſter Bach und Monteverdi.

Man hatte ſie gewählt, um an ihnen, in der bewußten Abkehr vom muſikaliſchen Subjektivismus des 19. Jahrhunderts und vom damit verbundenen „privaten Muſikerlebnis“, das Objektivere der vorklaſſiſchen Muſik darzutun und das eigene Streben zu legitimieren. Aber mich dünkt, zwiſchen der „Objektivität“ der Alten, deren Weltbild durchaus ein metaphyſiſches war, und jener „Sachlichkeit“ der Jungen, die ihre Wurzeln meiſt im Erdreich des Materiellen oder doch eines mit dieſem eng verknüpften Rationalismus hat, beſteht noch ein gewichtiger Abſtand und Unterſchied. Durch Bachs gewaltiges Werk ſchimmern die Himmel der Tranſzendenz, die wundervolle Metaphyſik der Klarheit, kriſtallener Geſetzmäßigkeit, der Abglanz eines Jenſeitigen — ich habe ſelbſt bei dem überlegenſten Kopfe der „Neuen“, bei Paul Hindemith, kaum einen Hauch dieſer Mächte verſpürt. Wohl überraſchte mitten im mechaniſchen Ablaufe dieſer Muſik der warme Gefühlsdurchbruch im langſamen Satze ſeines Bratſchenkonzertes, wohl riß der kecke Humor des alle Schleußen parodiſtiſcher Laune öffnenden Variationenſatzes zu wirbelnder Heiterkeit hin, aber im allgemeinen blieb der Geſamteindruck von dem vorläufig noch ſtark experimentellen Charakter dieſer Muſik beſtehen, deren Reiz für viele doch wohl darin beſteht, daß dies Suchen nach etwas, was andere dereinſt ſchon beſaßen, auf recht verſchlungenen und krauſen Pfaden vorwärtsdrängt. Damit ſoll die Ehrlichkeit dieſes Suchens, wie ſie etwa die von erſtaunlich dünnem muſikaliſchen Einfall geſpeiſten beiden Chorkompoſitionen von Hermann Reutter (Geſang vom Tode, Introduktion, Hymnus und Choral) oder das in ſeinem Ausdrucksſtreben noch ungeklärte Quartett op. 34 von Ernſt Toch, ja ſogar ein heiliger Ernſt, wie er die von ſtarker geiſtiger Konzentration zeugende Kammerkantate von Otto E. Cruſius durchflutet, keineswegs geleugnet werden.

Die inneren Beziehungen dieſer Jugend zur Lyrik ſind naturgemäß gering. Es iſt mit dem beſten Willen nicht möglich, auf dieſem Felde der vielgerühmten „Objektivität“ zu huldigen; ſie wird hier geradezu zum Widerſinn. Höchſtens daß man verſucht, das Netz der Polyphonie über ein Gedicht zu breiten, am liebſten im a cappella-Chor, vielleicht weil ein Begleitinſtrument zu poetiſierend, ſeine Wahl ſchon als ſubjektives Bekenntnis einer Vorliebe wirken könnte. Der vorwiegend experimentelle Charakter der „neuen Muſik“ befähigt ihre Vertreter insbeſondere zu gelegentlichen amüſanten Seitenſprüngen auf ſogenannte ausgefallene Gebiete, ſo der guten und ſchlechten muſikaliſchen Witze, der Parodie oder des Ulks. Freilich hat auch ſchon ehedem die fröhliche Kneipſtimmung unſerer Väter und Großväter derartige Blaſen von raſch zerplatzender, aber verblüffender Wirkung emporgetrieben; damals blieb ſie jedoch lediglich dem Ergötzen kleinerer Kreiſe vorbehalten. Heute, wo man mit den Schnitzeln ſeines Genies haushälteriſcher geworden iſt, wird die private Ulkſtimmung ſorgſam auf Flaſchen gezogen für eine breitere Öffentlichkeit, die im Rundfunk oder Konzertſaal den alten Wein in den neuen Schläuchen mit bewundernswerter Nachſicht und einer Langmut, die im Zeitalter des „Tempos“ geradezu frappierend wirkt, entgegennimmt. Die groteske Kantate „100 km“ von Fritz Büchtger, die eine immer raſcher werdende Autofahrt und das ſchließliche Zerſchellen des Vehikels an einem Alleebaum ſchildert, Werner Egks „Kanadiſches Intermezzo“, eine einigermaßen alberne Tanz- und Singſzene, oder des gleichen Komponiſten „Ein neuer Sender ſagt ſich an“ (Uniſonochor über tumultuöſen Orcheſtermaſſen) — all das ſind eigentlich Dinge, die man früher auf gut bayriſch als eine „Viecherei“ bezeichnet und mit einem derben Lachen quittiert hätte, die man aber b(leibe nicht ernſter nehmen ſoll als die Komponiſten ſelber. (Warum aus dieſen Anläſſen noch „Dichter“ um Texte bemüht wurden, war mir nur ſchwer erfindlich; ſtatt des „ſachlichen“ Stils der Herren Bormann und Seitz hätte ein kühner Griff in den Inſeratenteil einer Tageszeitung vielleicht noch entſprechendere Reſultate gezeitigt!)

Bei der obenerwähnten Art muſikaliſchen Humors war leider faſt durchweg feſtzuſtellen, daß der Hang zum Naiven und Primitiven meiſt geradeswegs ins Kindliche, wenn nicht gar ins Kindiſche führt. Da ſind mir die mitunter geradezu animaliſchen Inſtinkte, die in den beiden Eckſätzen des uraufgeführten Streichquartetts Nr. 4 von Bela Bartok ruchbar werden, doch bedeutend lieber. Wenn ſich dieſer Fanatiker des Rhythmiſchen, der ſich durch eine konſtruktive Eigenwilligkeit zuweilen ſein eingeborenes Muſikantentum geradezu leidenſchaftlich verſchüttet, um es dann in anderen Partien wieder auszuſcharren, in ſeinen Hemmungsloſigkeiten wie ſeinen Engſtirnigkeiten einmal zügeln und unter die Geſetze einer Form beugen wollte, wieviel an unmittelbarer, mitreißender Wirkung müßte da herauskommen! Gelegentliche Abſtecher ins Gefällige (wie der Pizzicato-Satz des Quartetts) ſchlagen übrigens Beziehungsbögen zu der adretten Klanglichkeit von Darius Milhaud.

Eine Reihe der in dieſer Muſikwoche zu Gehör gelangenden Komponiſten war übrigens dem Kreiſe der „Atonalen“, ſelbſt deren gemäßigteren Vertretern, kaum einzureihen. Ich rechne hierher das Opus 84 von Paul Graener „Vorſpiel und Arie“ (nach Verſen von Dauthendey) oder das Quartett Nr. 2 von Gerhart von Weſtermann: ehrliche Muſik, die ſich zu nichts zu zwingen ſucht. Den nachhaltigſten Eindruck unter den jüngeren Münchner Komponiſten hinterließ ohne Zweifel Karl Marx, der mit der Uraufführung ſeines Streichquartetts op. 7 und zwei a cappella-Chören nach R. M. Rilke zum Zuge kam. Ein Könner von hohen Graden. Vornehmlich die beiden Chöre zählten zum Beſten dieſer Abende; denn hier iſt dem Komponiſten wirklich gelungen, was andere erſtrebten, die alten Formen mit neuem Geiſte zu erfüllen und das Adergeflecht der Polyphonie nicht mit dünnen intellektuellen Säften, ſondern mit dem Blute echter Empfindung zu durchſtrömen. Übrigens haben auch Hugo Herrmanns a cappella-Chöre nach Texten des 14. Jahrhunderts natürlichen Anſchluß an die alten Vokalmeiſter gefunden.

Der Erfolg dieſer I. Neuen Muſikwoche war bedeutend; man ſah nur dichtbeſetzte Säle, die teilweiſe Wiederholungen veranlaßten. Das Intereſſe des Publikums war echt, die Einſtellung keineswegs unkritiſch. Der Geſamteindruck beſtätigte, daß wir uns in einer Zeit des Werdens befinden. Es brauſt und ſtrudelt noch in den Köpfen. Wieviel edler Wein dereinſt aus dieſem gärenden Moſte werden wird, wer vermöchte das heute ſchon zu entſcheiden?

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wenn die Berliner Muſik-Inflation in der letzten Zeit ein Gegenſtand beſonderer Aufmerkſamkeit in den Kreiſen der Tagespreſſe geworden iſt, ſo dürfte zur Entſtehung dieſer Erörterungen die aktuelle Frage nach dem Schickſal der Konzertunternehmer und der bevorſtehenden Einſtellung des privaten Vermittlungsweſens in gewiſſem Sinne beigetragen haben. Der Mangel an jeglicher einheitlicher Organiſation des Berliner Muſiklebens, bedingt durch die gegenſeitige Konkurrenz der Konzertdirektionen, bietet weder dem oft vor leerem Saal wirkenden Künſtler, noch dem zum Überdruß mit Muſikgenüſſen geſpeiſten Publikum, noch dem von Saal zu Saal haſtenden Kritiker einen merklichen poſitiven Gewinn. Man darf annehmen, daß die Vereinigung der Konzertvermittlung in einer Hand einen begrüßenswerten Wandel ſchafft, der dem allgemeinen muſikkulturellen Leben zugute kommt.

Ein unverkennbarer Fortſchritt in der Konzertverteilung äußert ſich jedoch bereits dadurch, daß die Montage mit den Hauptereigniſſen der Saiſon, den Abonnementskonzerten von Furtwängler und Bruno Walter, nur noch in geringem Maße mit anderweitigen Veranſtaltungen beſetzt ſind. (In Amſterdam darf an den Tagen der Mengelberg-Konzerte kein zweites Konzert ſtattfinden!) So gewinnt man auch als beruflicher Konzertbeſucher die Möglichkeit, ſich in wünſchenswertem Maße dem Genuß zu widmen, den zwei Meiſter des Taktſtocks mit über-

reicher Freigiebigkeit vermitteln. Furtwängler, am erſten Konzertabend mit endloſem Jubel empfangen, geſtattet die reſtloſe Ausſchaltung kritiſcher Verſtandestätigkeit, erſtreckte den Bann ſeiner Suggeſtivkraft in der liebevollen Ausbreitung von Bruckners „Achter" auch auf den teilnahmsloſeſten, von der Schwerkraft Bruckners leicht überanſtrengten Zuhörer, und beglückte durch tiefſte Beſeelung ſeines einheitlichen, ſtets die große Linie wahrenden Vortrages. Als Soliſt ſicherte ſich Wladimir Horowitz durch die ſtark virtuos betonte Darſtellung des B-dur-Konzertes von Brahms den Dank der Hörerſchaft. Bruno Walter bot in ſeiner erſten Winterveranſtaltung ein Programm, deſſen Reichhaltigkeit ſchwerlich zu übertreffen iſt. Zwei Sinfonien von Haydn und Beethoven, dazwiſchen Händel, Gluck, Marzello, Roſſini, Berlioz, im allgemeinen auf einen unauffällig heiteren, unbeſchwerten Grundton eingeſtellt. Das gab ein friſches und fröhliches Muſizieren, angefangen bei einem prächtig gelungenen Händel-Konzert mit Walter am Flügel, geſteigert durch den Meiſtervortrag von Beethovens „Achter" in lebendiger, ſtraffer Ausführung, gekrönt durch die Mitwirkung von Sigrid Onegin, deren einzigartiges Organ immer wieder Bewunderung auslöſt.

Ein bemerkenswert geſunder, lebenskräftiger Strom durchpulſt die Reihe der zahlreichen erſten großen Sinfoniekonzerte, einſtweilen noch befreit von der Diktatur unfruchtbarer Kunſtexperimente, beherrſcht vielmehr von den Werten jener innerlichen Offenbarungen, die in Wahrheit unvergänglich ſind: In den Konzerten des „Berliner Sinfonie-Orcheſters" unter Ernſt Kunwalds zuverläſſiger Leitung, unter künſtleriſcher Beihilfe von Carl Fleſch, der Beethovens Violinkonzert mit reinem, überklarem Ton in verklärter, faſt überſinnlicher Auffaſſung ſpielte, oder im erſten, reichlich verſpäteten Sinfonie-Konzert der Linden-Oper mit einem zwar gewohnt unperſönlichen Programm Kleibers unter Verzicht auf ſoliſtiſche Mitwirkung, aber künſtleriſch gehaltvoll durch die annehmbaren Darbietungen von Händel und Bruckners „Achter". Und wo ſich auf den Vortragsfolgen neuzeitliche Werke zeigten, erſchütterten ſie wenig durch krampfhafte Überſpitzung des Modernitätsprinzips, bewegten ſich vielmehr in Bahnen einer geſunden, durchſchnittlichen Tonſprache — mit Ausnahme des erſten Berliner „Funk-Konzertes" und ſeinem lächerlich undiskutablen „Hindemith". Da hörte man beiſpielsweiſe unter Ungers Leitung die erſtaufgeführte „Comedietta" von Paul Graener, ein Werk, das zu den bedeutſamſten Neuerſcheinungen der Saiſon gehört. Geiſt und Witz ſprühen aus reichhaltigen, melodiöſen Einfällen, die in ein durchſichtiges, durch inſtrumentale Eigenheiten feſſelndes Gewand gekleidet ſind. Auch die „Sinfonietta" des Salzburger Domorganiſten Joſ. Meßner hielt ihren erſten Einzug in Berlin. Der Perſönlichkeitswert der überwiegend harmloſen melodiſchen Einfälle iſt nicht bedeutend, und man bedauert, daß die ausgeſprochene Muſizierfreudigkeit des Tonſetzers nicht eine gewähltere Form für die Reichhaltigkeit der Empfindung gefunden hat. Auch auswärtiger Beſuch beſcherte uns wertvolle Eindrücke jüngſter ſchöpferiſcher Tätigkeit: Hermann Zilcher konzertierte an der Spitze des Würzburger Kammerorcheſters, einer auserleſenen Künſtlerſchar, und bot in ſeiner uraufgeführten „Rokoko-Suite", geſungen von Margret Zilcher-Kieſenkamp in vollendeter Auffaſſung, ein gehaltvolles Werk, das geſchickt die Brücke zwiſchen Stileigenheiten der Vergangenheit und Perſönlichkeitsäußerungen der Gegenwart ſchlägt und einer ſtarken Beachtung im Muſikleben ſicher iſt. Eine weitere Erſtaufführung rechtfertigte in künſtleriſcher Beziehung nicht reſtlos die Erwartungen, die man ihr unwillkürlich entgegenbrachte: der Chor „Die Tageszeiten" von Richard Strauß, mit dem die ehrgeizige „Berliner Liedertafel" unter Leitung ihres tüchtigen Max Wiedemann Lorbeeren zu pflücken ſuchte. Der ſicheren, techniſchen Beherrſchung, dem Stimmungs- und Ausdrucksreichtum des Werkes ſtehen Mängel der Einförmigkeit und Unperſönlichkeit gegenüber, die enttäuſchend wirkten (Betr. Strauß: Auch künſtleriſche „noblesse oblige"!). Mehr der Kurioſität als ihres künſtleriſchen Wertes halber ſei aus dem 2. Furtwängler-Konzert einer Schönberg-Uraufführung gedacht. Es gibt zu bedenken, wenn der Begründer der Atonalität rückſchauend ſeinen ſchöpferiſchen Geiſt nur noch den gewichtigen Fußſtapfen eines Joh. Seb. Bach nachzuführen pflegt in dem guten Glauben, daß Bach von den Inſtrumentationskünſteleien eines Schönberg noch mancherlei profitieren könnte. Bei der Or-

cheſter-Übertragung des „Präludiums und Fuge in Es-dur“ aus dem 3. Teil der „Klavierübung“ benutzt Schönberg den geſamten modernen Orcheſterapparat, von den vierfach beſetzten großen und kleinen Flöten, den Baßklarinetten, Kontrafagotten bis zum Rieſenſchlagzeug mit Glockenſpiel, Xylophon, großer Trommel uſw. und bis zur Celesta. Es läßt ſich nicht leugnen, daß es Schönberg in der Tat zeitweilig gelingt, in geſchickten Kombinationen der Holzbläſer den Orgelklang täuſchend zu treffen und die Individualität der Stimmführung ſinnbildlich zum Ausdruck zu bringen. Aber die Äußerlichkeit der Schlagzeug-Behandlung (Beckenſchlag auf dem Kadenz-Vorhalt im Schlußakkord des Präludiums, Kennzeichnung der Schlußſteigerung mit Glockenſpiel uſw.), ſodann die grotesk wirkende Behandlung des dritten Themas ($\frac{12}{8}$) im letzten Fugenteil im Blech mit den Sechzehntelfiguren in der Tuba, das ſind einige Einzelheiten von vielem, das ganz und gar nicht aus dem Weſen Bachs heraus nachempfunden iſt. Ja, aber wozu denn das alles? Wäre es nicht ein vorteilhafteres Beginnen, einmal Schönberg zu ent-atonaliſieren und zu harmoniſieren, anſtatt ſich an den Meiſterwerken der Vergangenheit zu vergreifen und in der Zuſammenſtellung des Doppelnamens „Bach-Schönberg“ der gewiſſen Bearbeiter-Eitelkeit zu frönen?

Abgeſehen von unweſentlichen Ereigniſſen, verlief der erſte Teil der Berliner Konzertſaiſon in ruhigen Bahnen, die während der Reformationszeit in einen Höhepunkt ausmündeten. Drei Oratorien von ſelten gehörter Art ſammelten ſich im Zeitraum einer Woche. Zunächſt die Wiederbelebung von Georg Schumanns „Ruth“ unter dem Stabe des Komponiſten in der erſten Winterveranſtaltung der Singakademie, ein Werk, das ſeit ſeiner Entſtehungszeit nichts an Lebensfriſche und Eindrucksſtärke eingebüßt hat. Die reſtloſe Erſchöpfung aller Ausdrucksmöglichkeiten voll klargezeichneter Bildhaftigkeit verhilft bei ausgeſprochener Reinheit und Innigkeit des Empfindens zu nachhaltiger, tiefgehender Wirkung. Zur Erſtaufführung gelangte ferner das Totentanz-Myſterium des Altonaer Komponiſten Felix Woyrſch, eines jener idealen Komponiſten, deſſen geſunde, volkstümliche, reichſprudelnde Melodik geradezu Medizin für unſere atonal verrohte Zeit iſt. In dieſer Volkstümlichkeit, die nicht immer geeignete Verbindungswege zu ausgeſprochen künſtleriſchen Perſönlichkeitsäußerungen zu finden weiß, liegt der Schwerpunkt des Geſamtwerkes, und es iſt bedauerlich, daß uns erſt heute Gelegenheit geboten wurde, dieſes ſchon weit zurückliegende, unmerklich verblaßte Volksſtück im beſten Sinne des Wortes unter der Leitung des hochbegabten, energiſchen Theodor Jacobi kennen zu lernen. Am Reformationstage ſelbſt brachte der tatenfrohe Hugo Rüdel Bruchs „Guſtav Adolf“ zur Darſtellung. Der eigenartige künſtleriſche Reiz, der in der Verbindung altſchwediſcher Volksweiſen mit religiöſen Elementen in dramatiſcher Lebendigkeit des Chores ruht, veranlaßt zu der Frage, weshalb dieſes Werk faſt völlig aus dem muſikaliſchen Leben geſchwunden iſt?

Die Oper hat nach dem erſten großen Anſtieg zu Beginn der Saiſon ſich im weſentlichen auf Neueinſtudierungen beſchränkt, darunter eine prächtige Lohengrin-Aufführung unter Furtwängler, ein tatſächlich romantiſch aufgezogener „Hans Heiling“ in der Kroll-Oper, die nach ihrem bisherigen, nunmehr ſchon alltäglich wirkenden Senſationsfieber mit dieſer ungewöhnlichen, romantiſchen Auffaſſung einen neuartigen Senſationsrekord aufgeſtellt hat. Bezeichnend für den Berliner Geiſt, der jedem fragwürdigen Auslandswert vor anerkannten einheimiſchen Kunſtſchöpfungen den Vorzug gibt, iſt die franzöſiſche Invaſion, der wir zur Zeit ausgeſetzt ſind. Nach der Kroll-Oper beteiligt ſich nunmehr auch die Linden-Oper an dem Reigen mit den beiden Milhaud-Balletts „Schöpfung“ und „Salat“, denen die reichsdeutſche Uraufführung von Giordanos „König“ folgte. Es blieb dem kritiſchen Hörer überlaſſen, die „Schöpfung“ als einen unverdaulichen „Salat“ zu bezeichnen und den „König“ als die eigentliche „Schöpfung“ von abſolutem Wert anzuſprechen. In einer humorvollen Orcheſterſprache, die einen Vergleich mit Puccinis „Schicchi“ zuläßt, folgt Giordano der reizvollen Fabel von jener Braut, die von einer unſtillbaren Liebe zu ihrem König erſt dann geheilt wird, als ſich ihr der König in einer intimen Stunde als kahlköpfiger Greis enthüllt. Giordanos Muſik wirkt unverdorben, lebendig, erfüllt von herzerquickender Melodik, die zwar von denſelben typiſch nationalen Eigenheiten geſpeiſt wird, die auch ein Verdi aufzunehmen und zu verarbeiten wußte, die aber als

Äußerungen eines echten Gefühls, als Niederſchläge eines urſprünglich wirkenden Empfindens abwechſlungsreich genug erſcheinen, um von der erſten bis zur letzten Note tief zu feſſeln. Ein bemerkenswerter Blick für Theaterwirkungen in gutem Sinne kommt dem Komponiſten hierbei beſonders entgegen. Warum glaubt man heutigen Tages Scham empfinden zu müſſen bei der Vorſtellung, daß Theater in ſeiner eigentlichen Bedeutung eben „Theater" und nichts weiter iſt?! Aber da verſucht ein Milhaud, die geſamte Weltſchöpfung auf die Bühne zu bringen und die Schilderung des Chaos in einer Weiſe darzuſtellen, daß man ſich im Zweifel befindet, ob das ſzeniſche Chaos oder das muſikaliſche Chaos im Wettſtreit miteinander den Sieg davonträgt. Oder er verſetzt den Zuhörer in die Welt des Zirkus und ſtellt artiſtiſche Äußerlichkeiten in geſchmackloſer Verbindung mit der belangloſen Handlung in den Vordergrund — Leiſtungen, die man in jedem Variété-Theater beſſer ſehen kann. Genug davon! Man würde dieſen Einfältigkeiten zuviel Ehre antun, wollte man ihnen allzuviele Worte widmen. Die Ausführung unter muſikaliſcher Leitung von Leo Spieß und Leo Blech war über jede Kritik erhaben.

Lediglich ein Ereignis beſonderer Art verdient als Schandfleck der Saiſon gebrandmarkt zu werden. In ihren Beſtreben, Meiſterwerke der Romantik ſyſtematiſch zu entromantiſieren, iſt die Experimentierbühne der Kroll-Oper nunmehr bei Mozarts „Z a u b e r f l ö t e" angelangt. Derſelbe Schauſpiel-Regiſſeur, der ſeinerzeit jene ſchmähliche, Empörung erregende Neuinſzenierung des „Fliegenden Holländers" bewirkte, verwandelte die „Zauberflöte" in ein jeder Romantik bares Muſter einer „neuen Sachlichkeit", das allen ſzeniſchen Vorausſetzungen Mozarts geradezu Hohn ſpricht. Für ſämtliche Akte beſteht eine Einheitsdekoration, im Vordergrunde Stufen, rechts und links Baukaſtenſteine in geometriſcher Anordnung, im Hintergrunde unter weißen Rundbögen drei mit Schiebetüren verſehene Schaufenſter, die je nach Bedarf die Königin der Nacht, das Innere des Tempels oder auch nur eine rotweißgeſtreifte Kaffeedecke enthalten, wenn das Scenarium ein Gemach darſtellen ſoll. Dieſe Requiſiten genügen für ſämtliche ſzeniſche Anforderungen. Soll der Prieſterhain gezeigt werden, ſo enthüllt das mittlere Schaufenſter eine Anzahl Meſſingſtangen mit halbkreisförmigen Silberhüten. Anſtelle einer Waſſer- und Feuerprobe zeigen ſich hinter den Schiebetüren der Seitenſchaufenſter zwei grün- und rotbeleuchtete Lauben. Der Baum, an dem ſich Papageno aufhängen will, wächſt als regenbogenfarbiger, lattenförmiger Garderobenſtänder mit einem Kleiderhaken aus der Erde. Daß die Kopfbedeckung der Prieſter Zweifel verurſacht, ob es ſich um Stahlhelme, Lampenſchirme oder Kochtöpfe handelt, daß Taminos Gewand dem mit Schellen beſetzten Narrenkleid des Rattenfängers von Hameln ähnelt, daß die auftretende Katze rotes Fell, Tamina dagegen prächtiges, tiefblaues Haar beſitzt, iſt als weitere Kurioſität bemerkenswert. Der Mann, der in dieſer Weiſe das Weſen der Oper verhöhnt, heißt Ewald D ü l b e r g, ſein muſikaliſcher Aſſiſtent, der in kühler und ſachlicher Form Mozart ausdeutete, iſt Otto K l e m p e r e r. Das Ganze „pour brusquer le bourgeois" iſt ein Beweis, in welcher Weiſe mit Steuergeldern Mißbrauch getrieben wird. Es wäre am praktiſchſten, die Kroll-Oper in ein Sanatorium zu verwandeln und die Herren Dülberg und Klemperer daſelbſt zu lebenslänglichem Aufenthalt zu verurteilen.

Auſtriaca.

Von Emil Petſchnig, Wien.

In den von Rob. H e g e r geleiteten 1. und 2. Geſellſchaftskonzerten gab es als Neuheiten J. H a a s' „Variationenſuite über ein altes Rokokothema" op. 64 und des Spaniers E. H a l f f t e r Sinfonietta in D-dur. In beiden überwiegt das artiſtiſche, dort das für den Regerſchüler natürliche Satztechniſche (am geſchloſſenſten die beiden langſamen Sätze und das Rondofinale), hier das mitunter ſchon geſucht Coloriſtiſche die muſikaliſche Subſtanz, das Intellektuelle die Gefühlsſeite, ohne die Muſik nun einmal nicht auskommen, ſich auf die Dauer behaupten kann. All das Reden und Schreiben von „Überwindung" der Romantik und Wagners insbeſondere iſt nur das pro domo-Geſchwätz einiger weniger komponierenden Impotenzen, oder der durch

den ſteten enormen Muſikbetrieb herbeigeführten Abgeſtumpftheit von Berufskritikern zuzuſchreiben, die angeſichts des ewigen Programmeinerleis begreiflicherweiſe in jedem Anderſeienden, „Neuen“ (und wäre es noch ſo problematiſch) eine willkommene Abwechſlung erblickt. Ein Empfinden, das bei der nicht alſo überſättigten, ermüdeten Laienſchaft aber keine Parallele findet, daher heute zwiſchen Zeitungs- und Volksſtimme kraſſeſte Meinungsverſchiedenheit herrſcht. Wenn nun die eingangs erwähnten Stücke auch genügend fachlich Anerkennenswertes beſitzen, vor den erſten Takten der darauffolgenden Nummern, Bruckners VII. Sinfonie (ſeiner „Eroica“) und Tſchaikowskys autobiographiſcher V. mit ihren machtvollen ſeeliſchen Impulſen, die ſich da einen erhabenen Klangkörper ſchufen, zerſtob die Erinnerung an ſie in nichts.

Daß Bruckner keineswegs der „Myſtiker“ war, als den man ihn ſeiner Gläubigkeit wegen immer gern hinſtellen möchte, daß in ſeinen Adern vielmehr robuſtes, wildes Bauernblut rollte, erweiſt die ſehr ſelten geſpielte I. Sinfonie von ihm, die im 1. Arbeiter-Symphoniekonzerte unter Frz. Schalk erklang. Trotz der ſpäteren Umarbeitung hat ſie noch genug vom Sturm und Drang ihrer Entſtehungszeit in ſich, als nach langen, ſtrengſten Lehrjahren bei Sechter und Kitzler die durch die Berührung mit Wagners Kunſt erſchloſſenen tiefſten Quellen ſeines Weſens in ſich überſtürzenden Kaskaden nach Ausdruck rangen. Eine Überzahl von Motiven, die ſich gegenſeitig im Wege ſtehen, will da zu Wort kommen, wobei das Kraftvolle, Kämpferiſche überwiegt gegenüber den noch in knoſpenhafter Form verbliebenen zarteren Regungen, die erſt ſpäter, durch arges Leid, zu den wundervollen Geſangsthemen und Adagioſätzen aufblühen ſollten. Vorher ging eine großzügige Darbietung von Beethovens Es-dur-Klavierkonzert durch Fr. Wührer und ein von G. Mahler zu einer h-moll-Suite gebundener Strauß entzückender Kompoſitionen J. S. Bachs in ebenſo ſtilgerechter als delikater Inſtrumentierung.

Ein neues, einſätziges Violinkonzert von A. Caſella beſcherte Joſ. Szigeti. Auch von ihm gilt das eingangs Geſagte: viele intereſſante Einzelheiten jeglicher Art, die ſich jedoch nicht zu einem runden Ganzen verbinden können. Die Fahrigkeit unſerer Epoche hat anſcheinend die Fähigkeit zu großer Geſtaltung — womit freilich nicht die dogmatiſche Bindung an die überkommenen Schemata gemeint iſt, wenn dieſe auch aus den kontraſtbedürftigen Geſetzen der Tonkunſt organiſch entſprangen — untergraben, aus welcher Not man die angeblich „zeitgemäße“ Tugend der achttaktigen Streichquartette, drei Minuten währenden Orcheſterwerke und viertelſtündigen Opern gemacht hat. Auch dieſe Widernatürlichkeit wird binnen kurzem zu den übrigen abgetanen Schlagworten des letzten Jahrzehnts eingeſargt werden. Der berühmte ungariſche Geiger fühlte ſich in der zigeuneriſch anmutenden Improviſation ſichtlich wohl, blieb aber auch den Schöpfungen Brahms' und Beethovens nichts ſchuldig.

Dem aus Brüſſel gekommenen „Pro arte-Quartett“ dürfte der Stil eines Debuſſy und Bartok gemäßer ſein als die Kunſt Beethovens (B-dur-Quatuor mit der großen Fuge) und Mozarts, die mit flämiſcher Derbheit und eilenden Tempi herabgeſpielt wurden. Manchem hat dieſe „Sachlichkeit“ jedoch imponiert.

Ein eigener Kompoſitionsabend enthüllte Franz Mittlers innerliche Muſikernatur, der neben dem Empfindſamen aber auch ſein pſychiſcher Gegenpol, das Skurille, auszudrücken gegeben iſt. Geſchmackvolle Beherrſchung alles Techniſchen weiß die Einfälle ſtets ins wirkſamſte Licht zu ſtellen. Die erleſene Vortragskunſt Anton Tauſches und Marianne Miſlap-Kappers anmutiger Sopran in den Liedern, Grete Hinterhofer bei den ſich prächtig ſteigernden vierhändigen Variationen über ein Schubertthema unterſtützten den Komponiſten nachdrücklich.

Schließlich ein paar Worte über den die Gemüter augenblicklich ſtark für und wider erhitzenden Tonfilm. Man hatte in der „Urania“ Gelegenheit, Verſchiedenartiges in dieſer neuen Reproduktionstechnik zu hören und zu ſehen. Das „Meiſterſingervorſpiel“ klang kalt und in den Orcheſterfarben gefälſcht. Erträglicher war eine Kloſterſzene mit Orgelmuſik — die an ſich ſchon ſtarrer iſt — und Sopranſolo zu Harfenbegleitung, doch ſtellte ſich die Unmöglichkeit der Illuſion heraus, daß trotz genauer Übereinſtimmung zwiſchen Laut und Lippenſtellung der Ton dem Munde der flächigen, ſchwarz-weißen Geſtalt auf der Leinwand entſtröme. Es iſt

wie bei einem Kindertheater, wo auch den Pappefiguren jemand hinter der Bühne seine Stimme leiht. Diese Diskrepanz wird beim Sprechen geradezu grotesk und abstoßend, denn der Redner im Bilde erhebt durch den Lautsprecher ein solches Gebrüll, daß man meint, eine Herde trompetender Elefanten zu vernehmen. Ebenso schlecht wirkt der Vortrag eines Chansons. Am getreuesten kamen noch die Geräusche im Film „Melodie der Welt". Mag durch Verbesserung der Lautsprecheranlagen der musikalische Teil künftig vielleicht noch ein feineres Gepräge erhalten, er bleibt in dieser Weise doch ein mechanisches Werkel, und man wird allmählich einsehen lernen, daß der Abgott, der Dämon unserer Tage, die Maschine, nicht alles kann, insbesondere vor der Kunst Halt machen muß. (Warum vergaßen die Menschen des 19. Jahrhunderts über die gewiß umwälzenden Erfindungen der Eisenbahn, der Schiffsschraube, des Telefons usw. nicht die Musen, denen gerade damals größte Genien dienten? Eine schwerwiegende Frage an die heutigen Erziehungsanstalten.) Jedenfalls stellt sich schon jetzt die Unmöglichkeit heraus, z. B. abendfüllende Opern oder Dramen dem Tonfilm zu überantworten, und den drohenden zusammenziehenden „Bearbeitungen" unserer Meisterwerke für diesen Zweck müßte durch endliche Aufnahme eines den Geisteserzeugnissen auch moralischen Schutz vor dem skrupel- und kulturlosen amerikanischen Geschäftsgeiste gewährenden Paragraphen ins Urheberrechtsgesetz ein Riegel vorgeschoben werden. Eine immer dringlicher werdende Forderung, deren Erfüllung das „Volk der Dichter und Denker" seinen Größten, welche es bei ihren Lebzeiten gewöhnlich verkennt, wenigstens nach dem Tode schuldig wäre.

Die Lösung des musikalischen Preisrätsels: „Komponistenquartett in B".

(Vgl. Oktober-Heft.)

Die Lösung ist folgende: Die vier B's sind: 1. Bach, und zwar: b-moll-Fuge aus dem Wohlt. Klavier, 1. Teil. Den Untergrund für alle weiteren Themen gebend, durchzieht diese Fuge alles weitere. 2. Beethoven: 2. Takt, Presto-Thema des Scherzos in op. 106, verkürzte Notierung; 7. Takt, Fugenthema in op. 110, verdoppelte Notierung. 3. Bruckner: 4. Takt, Sinfonie Nr. 5; 14. Takt, oberes System von Secondo und im ersten Tonschritt mit Bach übereinstimmend, Choralthema aus dem Finale der 5. Sinfonie. 4. Brahms: 7. Takt, „Denn alles Fleisch, es ist wie Gras" aus dem Requiem.

Es sind gegen 175 Jahre deutscher Musik, die sich hier vereinigen, und wir möchten auch von Herzen wünschen, daß nunmehr alle unsere Leser sich mit dem Rätsel ausgiebig beschäftigen, auf daß sie in einem besonderen Sinn gewahr werden, es handle sich um weit mehr als nur eben um ein Rätsel, das nach Lösung unsre Teilnahme einbüßt. Sondern wir stoßen auf ein Geheimnis, das einer inneren Zusammengehörigkeit der deutschen Musik im Zeitraum vom Anfang des 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, offenbart an vier größten und persönlichsten Meistern. Wir möchten denn auch den vollen Namen des Verfassers des „Rätsels" angeben: es ist der Komponist H. Meyer von Bremen in Leipzig.

Von den eingelaufenen Lösungen waren 32 richtig. Die Namen der Einsender richtiger Lösungen lauten:

Dr. Rudolf Bode, München — Dr. Wilhelm Bode, Riesa a. Elbe — Dr. Hans Fechter, Aprath (Rhld.) — Lotte Fechter-Fritzen, Aprath (Rhld.) — Studienrat Theo Feige, Porta a. d. Weser — H. M. Gärtner, Voerde (Ruhr Ennepekreis) — Otto Goldhammer, Roßlau (Anh.) Augenarzt Prof. Dr. W. Gilbert, Hamburg — Studienrat Georg Grosch, Jena — Hildegard Haftmann, Ilmenau (Thür.) — Fräulein H. C. van Hoek, Middelburg (Holland) — Max Jentschura Lehrer, Rudersdorf (Thür.) — H. Knettel, Aschaffenburg — Studienrat Josef Kreis, Viersen — Kurt Krenz, akad. Musiklehrer, Spandau — cand. mus. Ulrich Krüger, Berlin — Fr. Rose Marx, Bochum — Heinrich Münz, Musiklehrer am Realgymnasium, Waldshut (Baden) — Kantor Johannes Platz, Gößnitz (Thür.) — stud. phil. Hans Powischer, Böhm.-Budweis — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz — Walter Rau, Chemnitz — Minnie Freifrau

von Richthofen, Bochum — Gerd Ridder, Mülheim — Theodor Röhmeyer, Direktor des Konservatoriums, Pforzheim — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal (Sa.) — Emmy Gräfin Schlieffen, Bad Doberau i. Meckl. — Kantor J. Schulze, Lichtenstein-C. (Sa.) — Margaret Schuppe, Bad Harzburg — Dr. Bruno Stäblein, Coburg — Musiklehrer Josef Sykora, Elbogen b. Karlsbad — Organistin Hedwig Wilms, Berlin-Falkensee.

Die Lösung dieses Rätsels hat sicher allen Beteiligten reiche, aber doch auch in sich recht lohnende Mühe gemacht. Die Lösungen brachten teils recht umfangreiche, mit Notenbeispielen erläuterte Aufsätze. Eine große Anzahl brachte daneben noch dichterische Lösungen, von denen wir nachstehend die besten zum Abdruck bringen: Das Ehepaar Dr. Fechter-Aprath lieferte neben der genauen Lösung zwei Gedichte und noch eine Scherenschnittlösung der Frau Lotte Fechter-Fritzen, die — wenn sie auch nicht vollkommen porträtähnlich gelang — doch ebenfalls im Bilde mit wiedergegeben sei.

Zur Verteilung gelangten vier I. Preise, und zwar an Dr. Hans Fechter, Aprath, — Studienrat Theo Feige, Porta a. d. W., — Heinrich Münz, Waldshut (Baden), — Professor Eugen Püschel, Chemnitz:

Ein Bach'sches Fugenwerk hebt machtvoll an
und lenkt, ein breiter Strom, des Rätsels Gang. —
Was auf des Schaffens Höhe er ersann,
Beethoven gab's. Den einzigartigen Klang
in den Sonaten später Jahre — nie
vergißt du ihn. — Drauf türmen sich die Themen
aus Anton Bruckners fünfter Symphonie,
vulkanhaft Element und kaum zu zähmen. —

Der toten Mutter fromm Gedächtnislied,
das Brahms in Liebe einst ihr schuf, ergänzt
das B-Quartett. Andacht und Demut sieht
der Viere Haupt von ewgem Ruhm umglänzt.

Dr. H. Fechter, Aprath.

Was gibt's für schön're Ferientaten,
Als musikal'sche Rätsel raten,
Man rät voll Seelenheiterkeit,
Von des Berufes Last befreit.
Hast du ein bißchen Glück dazu,
So find'st die Lösung du im Nu! —
Wem wär' das „Trio" nicht bekannt,
Bach, Beethoven und Brahms genannt?
Doch soll's nicht nur ein Trio sein,
Drum schnell ein B noch hinterdrein!
Wer könnte da in Frage kommen
Als Bruckner, diesem Kindlich-Frommen?
So ist, zu heiterm Strauß gewunden,
Das Meister-Vierkleeblatt gefunden. — —
Doch weiter wünscht der Rätselmann,
Daß man ihm richtig sagen kann,
In welchen Werken, jungen, alten,
Die Rätselthemen sind enthalten.
Der „cantus firmus", sozusagen,
Wird von Bachs b-moll-Fug' getragen,
Die „Das Klavier, wohltemperiert"
In seinem ersten Bande führt.
Um sie wie Efeulaub sich ranken
Der andern großen „B" Gedanken:
Beethovens „Hammerklaviersonate"
Steht mit dem „Presto"-Thema Pate,
Das wie ein koboldart'ger Wicht
Des Scherzos Themenlauf durchbricht.
Sie löst dann ab, erhaben — schön,
Die Fuge aus Werk 110.
Brahms' zweiter Satz des „Requiem"
Ist zu erkennen sehr bequem:
„Denn alles Fleisch, es ist wie Gras"
Steht zweimal im Secondo-Baß.
Auch hörst, in herber Harmonie,
Du Bruckners fünfte Sinfonie:
Des letzten Satzes Fugenthema
Reiht ein sich des Quartettes Schema;
Ihm folgt, als hocherhab'ne Schwester,
Der Schlußchoral für Blasorchester.
So fügt' zum Vierkleeblatt sich nett
Das „Komponisten-«B»-Quartett".

Nachwort:

Es ist des Rätselmannes Recht,
Daß er den Schalk im Nacken trägt.
Ein „Quodlibet" ist jederzeit
Nur ein Produkt der Fröhlichkeit.
Drum wird ein jeder sich genieren,
Den Rätselmann zu kritisieren,
Der Sinn für Witz hat und Humor —
Ein Rätselmann hat's hinterm Ohr.
Drum sei ihm für sein froh Bemühen
Das Quodlibet in „B" verziehen!

Theo Feige, Studienrat, Porta a. d. Weser.

Ob ich beim Spiel die Themen erkannt?
Ob ich die Meister richtig genannt?
Ich hoff' es, hohes Preisgericht!
Hör' zu und mißversteh' mich nicht!

Die Namen der vier Komponisten!
Die zu erraten ist nicht schwer;
Wenn wir von ihrer Kunst nichts wüßten,
Wär' unser Leben öd und leer.
Vier große „B" sind's! Ich vernahm's
Sogleich beim Hören ihrer Themen.
Bach, Bruckner, Beethoven und Brahms,
Wer die nicht kennt, der sollt' sich schämen.

Die Themen selbst, die wohlbekannten,
Als Antwort auf die Frage zwei,
Schrieb ich heraus samt Varianten
Und füge sie den Versen bei.

Zum dritten ich noch nennen soll
Die Werke, denen sie entstammen:
Die Bachsche Fuge in b-moll,
Die hält das Quodlibet zusammen;
Zwar ist's, der Kenner weiß das schon,
Nur ihre Exposition;
Fürwahr von Anfang bis zu End
Ein recht solides Fundament!
Dazu gesellt sich, glaubet mir,
Aus der Sonate für Hammerklavier
Ein trotzig-kühner Scherzogedanken,
Um den sich Klänge aus Bruckners Reich,
Der „Fünften", wie ich merkt' sogleich,
In rhythmischer Verkürzung ranken.
Mit großem Schritt im Basse dann
Kündigt Johannes Brahms sich an:
„Denn alles Fleisch, es ist wie Gras" —
Mit einem Thema kombiniert,
In dem Beethovens Geist man spürt,
Aus Opus hundertzehn in As!

Jetzt glaubt man wohl, man wär' am Ende.
Gemach! Wir sind noch nicht so weit,
Denn Meister Anton hebt die Hände
Und betet in Ergriffenheit.
Trompeten- und Posaunenklänge
Erlösen aus des Diesseits Enge.

Nun gibt's nichts weiter mehr zu sagen;
Das dunkle Moll klingt aus in Dur!
Nur eins noch! Wenn in diesen Tagen
Dies Schreiben findet dessen Spur,
Der dieses Rätsel hat erfunden
Und Kontrapunkte fein gewunden
Aus Themen ewig frisch und jung
Zu einer Meisterhuldigung,
So übermittle es behend
Mit Hochachtung mein Kompliment!

Ich grüße Sie, H. M. v. B.!
Ergebenst Ihr H. M. v. W.!

Heinrich Münz, Waldshut i. B.

Zu einem Wettgesange kam's
Zwischen Bach, Beethoven, Bruckner und Brahms.
Der große Johann Sebastian
Hub in b-moll zu singen an
(Nimm das „Wohltemperierte" zur Hand,
Du findest die Fuge im 1. Band).
Das ließ Beethoven keine Ruh;
Er summte ein Scherzothema dazu
Aus der Sonate für Hammerklavier,
Auf daß er den Alten kontrapunktier'.
Da fährt Bruckner mit einem Male
Mit einem Symphoniefinale
Dazwischen, kampfesfroh gestimmt.
Den andern es den Mut nicht nimmt.
Doch Brahmsen, den verdreußet das:
„Denn alles Fleisch, es ist wie Gras",
So singt er in düstern Baßsynkopen,
Wogegen tapfer ein Zyklopen-
Thema Beethoven, der Held,
Aus der As-dur-Fuge darwiderstellt.

Doch von alledem bleibt ungerührt
Sebastian Bach, der zu Ende führt,
Was ihm klang in seiner Phantasie:
Er löst's in ewiger Harmonie.

Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Sechs II. Preise erhielten Dr. Wilhelm Bode, Riesa a. E., — Lotte Fechter-Fritzen, Aprath, — Frl. H. C. van Hoek, Middelburg (Holland), — Kantor Johannes Platz, Gößnitz (Thür.), — Walter Rau, Chemnitz, — Emmy Gräfin Schlieffen, Bad Doberau i. M.:

Mit „Bach" fängt unser Opus an.
Wohltemperiert sei das Klavier,
daß in b-moll die große Fuge
tonrein und klar erklingen kann.
Beethovens op. 106
fügt schnell das Presto-Thema bei,
das durch fünf Takte steigernd sich
Sebastian Geleiter sei.
Dazu tönt von St. Florian
das Zackenthema aus dem Schluß

der fünften Brucknerſymphonie,
das auch verkürzt erſcheinen muß.
Sodann erklingt im tiefen Baß:
„Denn alles Fleiſch, es iſt wie Gras";
doch daß hier nicht der Vierte fehlt,
Beethoven nochmals ein ſich ſtellt;
die Fuge aus 110
ihr Thema hören läßt und ſeh'n.
So führen dieſer Meiſter Hände
das Werk gemeinſam hin zum Ende;
und leiſe klingt das Schlußwort nach
von ihm: Johann Sebaſtian Bach.

Dr. Wilh. Bode, Rieſa a. E.



Vom alten Bach fugato hergeführt,
von Beethoven prestissimo begleitet.
Am Platz, der einzig ihm gebührt,
poſaunend Bruckner uns entgegenſchreitet.

Die größten Drei in „B" genügten ſchon,
doch iſt es dann noch kein Quartett;
drum Brahms, komm, alter Muſenſohn,
vierhändig wär' es allzunett.

In Fuge, Requiem, „gehämmertem" Preſtiſſimo
wird ſo von unſren großen „B's" Muſik gemacht,
vier Menſchen ſind darob beglückt und froh
und ſelbſt der liebe Gott im Himmel freudig lacht.

Lotte Fechter-Fritzen, Aprath.

Vier Komponiſten innig geſellt!
Jeder allein regieret die Welt.
Wer ruft das Beſte in uns wach?
Das iſt natürlich Meiſter Bach.

Beethoven! Brahms! beide bekannt
Bis in den kleinſten Ort vom Land.
Sicherlich die, deren Muſik
Bringet Erholung und ſpendet Glück.

Jeder erklinget für ſich allein.
In Harmonie auch die vier im Verein,
Aber der Viert' iſt noch nicht genannt!
Ach, es iſt Bruckner, uns rühmlich bekannt.

„Jeder ertönet, ſo wie er's ſchrieb,
Jeder urſprünglich erhalten euch blieb" .....
Das ſteht zwar wundervoll in dem Gedicht,
Doch ganz die Wahrheit iſt es ja nicht!!

Bach führet treulich von Anfang bis End,
Und die drei andern ſind angelehnt.
Nicht eine Note war neu komponiert,
Nicht ein Motiv wurde transponiert.

Ich hab' beim Spiel die Themen erkannt.
Ich hab' die Meiſter richtig genannt.
Beethoven, Bruckner, Brahms und auch Bach,
Dieſen vier Meiſtern ſpürte ich nach.

Auf die 4 b, da paßte ich auf!
Die ich gefunden in Fug oder Lauf.
Bach und ſein Wohltemperiertes Klavier.
Beethoven zeigt die Sonaten uns hier.

Brahms' Deutſches Requiem gab mir ein Chor,
Auch die Variante tritt deutlich hervor.
Von Anton Bruckner die Symphonie.
Und jetzt iſt alles gefunden, wie?

Ja, dieſes Rätſel war anfangs wohl ſchwer,
Aber am End' gefiel's uns doch ſehr!
Und an die Schriftleitung ſagen wir Dank!
Es lebe die Zeitſchrift, ſie lebe lang!!

H. C. van Hoek, Middelburg (Holland).

Die durch den ewigen Wechſel der Zeiten,
durch Höhen und Tiefen des Lebens ſchreiten,
euch, Meiſter! iſt ſeltſame Huldigung bereit.
Vier eurer Beſten mit ſechs ihrer Weiſen
— iſts nicht ein ſinnger Verſuch, euch zu preiſen? —
vereint in höhrer Mannigfaltigkeit.

Er, der uns alle hebt und trägt,
B—A—C—H, o wer erwägt,
was der Muſik du warſt und biſt!
In ernſtem, feierlichem Zuge
beginnt von dir die b-moll-Fuge,
durchdringt das Ganze, ſie auch ſchließt.

Nun du, der einſt nach ſchwerem Ringen
vermocht der Freude Lied zu ſingen,
Beethoven, leidgeweihter Mann!
Zwei Themen von dir ſind zu erraten,
beide aus den letzten Sonaten,
die leider ich nicht ſpielen kann!

Im Scherzo der großen (für Hammerklavier!)
opus einhundertſechs — zu ſchwer iſt ſie mir! —
als Mittelſatz fand ich das erſte fürwahr.
Das andre iſt in Werk hundertzehn
(in As-dur!) als Thema der Fuge zu ſehn.
(Später wirds umgekehrt ſogar.)

Mit heiliger Ehrfurcht demütigem Schauer
— gewaltger Sinfonie-Dome großer Erbauer! —
nah ich dir, Anton Bruckner, mich.
Aus deiner Fünften gigantſchem Finale,
gekrönt von hymniſchem Bläſerchorale,
zwei Weiſen finden deutlich ſich.

Mit trotzgem Oktavenſprunge die eine,
erhaben die zweite hehre und reine,
hie Welttrotz, dort Kunde aus anderer Welt.
Gottheit und Welt hier innig umſchloſſen,
Erdenweh von höherer Liebe durchfloſſen!
O Werk! O Schöpfer, du Kind und Held!

Als letztes der vier B, herb und verſonnen,
gar oft in ernſtes Grübeln verſponnen,
trittſt du, o Meiſter Brahms, auf den Plan.
Aus dem geliebteſten deiner Werke,
— dem Requiem — bald mild, bald in düſterer Stärke
ſchreitet unerbittlich die Weiſe heran.

Sie kündet allem Fleiſche das Sterben,
doch weißt du: trotz allem Graus und Verderben
der Sieg den grimmen Tod verſchlang!
O welche heilge Weiheſtunde,
als mit dem Stab ich vor lauſchende Runde
das Werk durfte wecken zu lebendem Klang!

Vier B, vier Meiſter in ſinnigem Spiele!
Vergiß auch die andern nicht, ihrer ſind viele!
Sie bringen dir Kraft in ſchwächlicher Zeit.
Sie weihen das trübe Erdenleben,
ſie alle wollen dich aufwärts heben
zu edler, reiner Menſchlichkeit.

Johannes Platz, Kantor, Gößnitz (Thür.).

Der Themen hab' ich fünf gefunden,
weil ſie mir ſind vom Hör'n bekannt,
das „pizzicato“ blieb verſchwunden,
drum wird es hier auch nicht genannt.

Des Baches b-moll-Fuge klinget
als Urmuſik durch dieſes Stück,
als Gegenſtimme dazu ſinget
Beethovens Weiſe mit Geſchick.

„Denn alles Fleiſch, es iſt wie Gras“,
ſingt Brahms in ſeinem Requiem,
das Thema wird gebracht als Baß
und fügt dem Takte ſich bequem.

Aus Bruckners Fünfter ward genommen
des letzten Satzes Hauptgedanke,
aus gleichem Stücke iſt gekommen
das eherne Choral-Geranke.

Walter Rau, Chemnitz.

Vom alten Vater Bach die herrlichſte Fuge,
Wohltemperiert führt ſie durch in einem Zuge,
Bald rechts, bald links, wie's grade paßt;
Hauptſache, daß man ſie richtig erfaßt.
Doch wunderlich iſt, was das wohl nur ſoll?
Begleitet von Beethovens Presto, Sonate b-moll?

Und hör' ich recht? Im Sopran mit einemmale
Ertönt aus Bruckners 5ter das Finale!
Im Alt Bach weiter das Szepter ſchwingt,
In Tenor und Baß Louis van weiter erklingt.
Nun nimmt ſich Bach des Baſſes an
Und Bruckner klettert in den Sopran.
Doch beiden gefällt's nicht in ihrem Haus,
Sie tauſchen ſich ſchleunigſt wieder aus.

Aber dies scheint mir wider die Natur —
Beethovens 110te Sonatenfuge As-dur??
Doch stimmt zu dem herrlichen Thema in As:
„Denn alles Fleisch, es ist wie Gras,
Und alle Herrlichkeit des Menschen wie des Grases Blume."

Doch nie verwelkt dies Requiem zu Brahmssens Ruhme.
Da alles ein Ende mal haben muß,
Machen rechts Bach, links Bruckner den Schluß!

Emmy Gräfin Schlieffen,
Bad Doberau i. M., „Waldhof".

Für die beste, aufs sorgfältigste durchgearbeitete prosaische Lösung erhielt einen III. Preis: Studienrat Georg Grosch, Jena.

Alle anderen Einsender richtiger Lösungen erhielten einen Trostpreis.

Zu unseren Abbildungen.

Als weitaus kostbarstes Stück der im Oktober stattgehabten Versteigerung von Musikmanuskripten Mozarts, sämtlich aus dem Besitz von André Erben in Berlin (L. Liepmannssohn) hatte Mozarts eigenhändiges Verzeichnis seiner Werke aus den Jahren 1784—1791 zu gelten, das, mit Mk. 36 000 taxiert, keinen Käufer, also glücklicherweise auch keinen ausländischen gefunden hat. Denn dieses Manuskript ans Ausland abzugeben, wäre ein nicht zu verantwortender Verlust, aus dem einfachen Grunde, weil dieses Stück ganz einzig dasteht und in gewissem Sinn das Allerpersönlichste ausmacht, was wir in Mozarts Handschrift besitzen. Hinsichtlich näherer Angaben und Beschreibungen verweisen wir auf die großen Mozartbiographien sowie auch den trefflichen Katalog, den L. Liepmannssohn anläßlich der Versteigerung herausgegeben hat. Mit dessen freundlicher Erlaubnis bringen wir denn auch eine, resp. zwei Seiten aus dem Verzeichnis zur Veröffentlichung, und zwar die beiden letzten, ergreifendsten. Die letzte Eintragung geht auf den 15. November zurück, drei Wochen später war Mozart tot. Oben rechts wird der Anfang der Zauberflöte notiert, links sind die Eintragungen hinsichtlich der Aufführung. Daß erst jetzt Titus seine Eintragung erfährt, hängt mit Mozarts Reise nach Prag zur Aufführung des Werkes zusammen. Aus dem Folgenden ersehen wir, daß der sog. Priestermarsch und die Ouvertüre der Zauberflöte erst zwei Tage vor der Aufführung aufgeschrieben wurden. Wie schön prägt sich Mozarts zierliche und doch so männliche Handschrift aus, mit welcher Liebe ist das alles noch geschrieben! Möge doch diese in ihrer Einzigkeit unschätzbarste Handschrift Mozarts Deutschland erhalten bleiben, zumal uns der angesetzte Preis in Anbetracht der Kostbarkeit gar nicht hoch erscheint; in fünfzig Jahren dürfte sie für eine halbe Million nicht mehr zu haben sein.

Neuerscheinungen.

Charles Sanford Terry: Johann Sebastian Bach. Eine Biographie. Mit einem Geleitwort von Karl Straube. Mit 55 Bildtafeln. Gr. 8°, XVI u. 396 S. Im Inselverlag zu Leipzig, 1930. Geb. M. 15.—. Es handelt sich, worauf besonders hingewiesen sei, um die Lebensgeschichte J. S. Bachs, nicht sein künstlerisches Werk.

Romain Rolland: Beethovens Meisterjahre. Von der Eroica bis zur Appassionata. Mit 29 Abbildungen und einem Faksimile. Gr. 8°, 275 S. Im Inselverlag zu Leipzig, 1930. Geb. M. 12.—

Ludwig Schiedermair: Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens. Gr. 8°, XV u. 327 S. Leipzig, Quelle und Meyer, 1930.

Felix Oberborbeck: Deutsch und Musikunterricht. Mit besonderer Berücksichtigung der höheren Schulen. Musikpädagogische Bibliothek hrsg. von L. Kestenberg, Heft 6, 8°, IX und 112 S. Leipzig, Quelle u. Meyer, 1929. M. 4.—

Martin Fischer: Die organistische Improvisation im 17. Jahrhdt. Dargestellt an den „44 Chorälen zum Präambulieren von Joh. Christoph Bach". Gr. 8°, 76 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1929, (die Choräle separat).

Dr. Richard G'schrey: Kurzer Leitfaden der Klavierspiel-Technik nach modernen Gesichtspunkten zusammengestellt. 2. erweiterte Auflage. 8°, 27 S. München, M. Hieber. M. 1.50.

Victor Junk: Handbuch des Tanzes. Lex. 8°. VII u. 264 S. Stuttgart, Ernst Klett, 1929. M. 17.—

Christian Mahrenholz: Die Orgelregister, ihre Geschichte und ihr Bau. 1. Lfg. Lex. 8°, 80 S. Ebenda, 1929.

Das Christkindspiel des Böhmerwalds. Bearbeitet von Friedrich Jaksch. Musik-Durchsicht von W. Hensel. 8°, 46 Seiten. Berlin, Bühnenbundsverlag, 1929. M. 1.75. Das innige, echt naive Hirtenspiel kann, worauf das Vorwort noch besonders hinweist, im Notfall ohne jegliche Zutat bloß mit Gesang vor sich gehen, soweit nicht durch den Wortlaut des Stückes Hilfsmittel wie Pfeifen, Pauken und Trompeten angefordert werden.

Autographen von Musikern, Schriftstellern usw., sowie von handschriftlichen und gedruckten Tabulaturen. Versteigerungskatalog 56. (Versteigerung 15. u. 16. XI. 29) Lex., 104 S. Berlin, L. Liepmannssohn. — Der Katalog hat über die Versteigerung hinaus bedeutsamen Wert und sei deshalb an dieser Stelle angezeigt. Die Autographen von Musikern haben mit 290 Nummern den Hauptanteil, dazu kommen noch kostbare handschriftliche und gedruckte Tabulaturen (291 bis 316). Unter den Autographen finden sich besonders zahlreiche von R. Schumann, besonders aus der letzten Zeit, auch Mozart und Brahms sind ziemlich stark vertreten. Als wertvollstes Stück galt indessen der Versteigerung das berühmte Ölbild Waldmüllers van Beethovens, das auch, nebst zahlreichen sonstigen Abbildungen, dem Katalog in Farbdruck beigegeben und mit 15 000 M. veranschlagt ist.

Das Lied der Völker. Volkslieder. Ausgewählt, übersetzt und mit Benutzung der besten Bearbeitungen hrsg. von Dr. Heinrich Möller. 3 Hefte, 1. Baltische Länder (litauische, lettische, esthnische u. finnische Volkslieder); 2. Ungarische Volkslieder; 3. Albanische und Rumänische Volkslieder. Edition Schott. — Auf diese einzig dastehende Sammlung ist hier bereits wiederholt nachdrücklich hingewiesen worden. Es liegt hier ein Material vor, das den verschiedensten Ansprüchen, nämlich sowohl künstlerischen wie wissenschaftlichen, gerecht wird, letzteres auch durch die kurzen, aber aufschlußreichen und auf die Quellen hinweisenden Vorworte des ausgezeichneten Herausgebers.

Anton Dvorák: 1. Konzert in A-dur für Violoncell und Orchester. Neugestaltung und Klavierauszug von Günter Raphael. 2. Quartett in f-moll für Streichquartett. Vervollständigt und hrsg. von Günter Raphael. Leipzig, Breitkopf und Härtel. — Über beide, ganz unbekannte Werke Dvoráks finden sich Bemerkungen im Leipziger Musikbericht. Vor allem das Quartett ist eine und zwar herrliche Bereicherung der einschlägigen Literatur.

Besprechungen.

ALFONS STIER: Fünf a cappella Chorwerke für gemischten Chor op. 26 und op. 41. Verlag Hofmann in Kronach (Bayern).

Der Name dieses in Nürnberg lebenden, auch als Musikschriftsteller hochangesehenen Tonsetzers dürfte weiteren Kreisen vor allem bekannt geworden sein durch die außerordentlich eindrucksreiche Aufführung seiner Missa heroica auf dem Kirchenmusikalischen Kongreß in Kronach vor zwei Jahren. Die hier angezeigten neuen Chorwerke folgen dem mit dieser Messe erfolgreich eingeschlagenen Weg. Ausgesprochen kirchlichen Stil trägt op. 26, ein „Deutsches Stabat mater", die 4 in op. 41 zusammengefaßten Gesänge: „Sonntag", „Das Lied der Ähre", „Sehnsucht" und „Unsichtbare Kronen" werden auch jedem ernsten weltlichen Programm zur Zierde gereichen: hat doch der Salzburger Domchor auf seiner vorigjährigen Konzertreise gerade das „Lied der Ähre" in verschiedenen Städten mit großem Beifall zur Wiedergabe gebracht. Beide Werke zeigen Alfons Stier als geschmackvollen, wohlerfahrenen Tonsetzer. Die wiederholte Teilung des Chores, das gelegentlich wirkungsvolle Dazwischentreten einer Solo-Sopranstimme bringen willkommene Abwechselung und führen zu manchen schönen Steigerungen empor. Einfach und natürlich im Aufbau, gewählt in der Harmonik, für einigermaßen geschulte Chorvereine nicht eben schwierig, werden diese ansprechenden Stücke gewiß gern gesungen und ebenso gern gehört werden.

AR.

O. KAPPELMAYER: Funkmusik und Schallplattenmusik. Richtige Einzelteile und erprobte Schaltungen. Bibl. d. Radio-Amateurs, 30. Bd. 1928, Verlag Jul. Springer-Berlin. IX und 161 Seiten. RM. 6.60.

Einer der bedeutendsten Fachmänner der Radiotechnik, der sich besonders durch seine grundlegenden Untersuchungen über die für die Reinheit der Wiedergabe von Wort und Ton so wichtigen Niederfrequenzverstärker einen Namen gemacht hat, legt hier ein Buch vor, das wohl in erster Linie für den ernsthaften Bastler bestimmt ist, aber auch jedem anderen Rundfunkhörer empfohlen werden

muß, der Einsicht in die Arbeitsweise seines Empfängers zu nehmen und den Empfang akustisch zu verbessern bestrebt ist. In anschaulicher Weise erklärt der Verfasser, unterstützt durch klare Schaltbilder, Abbildungen und Tafeln, sowie durch sehr geschickt eingestreute, aber sich niemals vordrängende theoretische Erläuterungen zunächst die für den jeweiligen Zweck brauchbaren Einzelteile, sodann erprobte moderne Schaltungen vom einfachen Detektor bis zum hochwertigen Neutrodyne und Superheterodyne, unter Berücksichtigung der neuesten Erfahrungen auf diesem Gebiet, wie Abschirmung, streuungsarme Spulenformen, Schirmgitterröhren, Netzanschluß usw. Dem jetzt so beliebten Grammophonverstärker wird ein größerer Raum gewidmet; gerade hier kommt es ja besonders auf Verzerrungsfreiheit und naturgetreue Wiedergabe an, und zu diesem erstrebenswerten Endziel ist Kappelmayer der geeignetste Führer. Jedem, dem an einwandfreiem Empfang, vor allem von Musik gelegen ist, sei das Buch sehr empfohlen.

Dr. P. Rubardt.

HERMANN MATZKE: Aus Grenzgebieten der Musikwissenschaft. — Quader-Druckerei und Verlagsanstalt (Kommission), Breslau I.

Eine Reihe anregender Aufsätze bringt die praktische Ergänzung zu des Verfassers theoretisch-methodischer Schrift: „Musikökonomie und Musikpolitik". Die in einzelnen Beiträgen gewiesenen Beziehungen der Musik zu den Disziplinen der Theologie, Technik, Wirtschaft, Politik, Presse, Rassen- und Berufsfragen lassen die weitverzweigte Ausdehnung des musikalischen Gebietes erkennen, das zu seiner inneren Klärung dringend einer Problemstellung und Problemlösung bedarf, wie sie der Verfasser hier bietet. Einzelnes, wie geschichtliche Anmerkungen zur Verbindung von Musik und Politik, ist durchaus Neuland der Musikbetrachtung. Jeder Leser findet in dieser klar durchdachten, gedankentief aufgebauten und inhaltsreichen Schrift wertvollste Anregungen. Fritz Stege.

NEUAUSGABEN DER EDITION STEINGRÄBER. Mendelssohn: Capriccio brillant, op. 22, Schumann: Andante und Variationen, op. 46, für 2 Klaviere; Weber: Konzertstück op. 79.

Die Edition Steingräber, deren Ausgaben klassischer Klavierwerke mit Orchester, bezw. mit dem unterlegten zweiten Klavier unentbehrlich sind, hat wiederum einige ihrer bereits bestehenden Ausgaben durch Willy Rehberg revidieren lassen. Es handelt sich hier, wie bei Rehberg selbstverständlich, niemals um ein Einschmuggeln von rein persönlichen Auffassungen hinsichtlich Phrasierung und Vortragszeichen. Einige vorsichtig und verständnisvoll angebrachte Zeichen sind als Zutaten des Herausgebers kenntlich gemacht. Mehr Einfluß hat Rehberg auf die Fingersätze genommen, die den neueren Grundsätzen mehr entsprechen als die der früheren Ausgaben derselben Werke im gleichen Verlag und z. B. die vom Komponisten beabsichtigte Artikulation erleichtern (siehe etwa Mendelssohn Takt 11) oder durch Daumenanwendung bei gebrochenen Dreiklängen einen regelmäßigen Fingersatz erzielen. Durch gleichmäßige Aufeinanderfolge der Finger 1, 2, 3, 4 (wie Seite 11, 4. Takt) wird zugleich der rhythmischen Gestaltung einer Passage gedient. Über Technik und Fingersätze beim Gebrauch von Obertasten spricht sich Rehberg bei Mendelssohn in einer Vorrede aus. Zu den ursprünglichen Fingersätzen von Mertke ist häufig ein zweiter hinzugesetzt, sodaß der Spieler die Wahl hat. Das unterlegte zweite Klavier von Mertke ist bei Mendelssohn und Weber beibehalten. Bei den Schumann-Variationen ist in der Neuausgabe ein offenbarer Druckfehler Seite 22, 3. Takt, letztes Achtel, der sich bereits in der Bischoff'schen Ausgabe fand, stehen geblieben; es muß doch im ersten Klavier sicher e statt d stehen, entsprechend der Parallelstelle Seite 21, 1. Takt, im zweiten Klavier.

Besonders dankenswert erscheint mir die Neuausgabe von Webers Konzertstück, in welcher „die hochinteressanten Ergebnisse der Interpretation von Liszt und von Bülow zusammengefaßt sind" (durch die Buchstaben F. v. L. und H. v. B. im einzelnen Falle kenntlich gemacht). Die Fingersätze sind die Hans von Bülows. Von beiden Meistern sind die von ihnen stammenden Varianten in kleinen Noten angegeben. Das Mitspielen des Marsches in der Lisztschen Version ist ja längst allgemein üblich, Liszt hat das Stück bekanntlich mit besonderer Vorliebe überall gespielt. Interessant ist die Nebeneinanderstellung der Varianten für die berühmten Glissandostellen des Originals. Die Vorrede bringt auch die, der Biographie von Max Maria v. Weber entnommene, hübsche poetische Ausdeutung des Konzertstücks, welche Weber am Vormittag der ersten Freischütz-Aufführung, an dem er gerade das Konzertstück vollendet hatte, seiner Frau und Benedikt am Klavier gegeben hat.

Johannes Reichert.

RICHARD GRAF DU MOULIN-ECKART: Cosima Wagner. Ein Lebens- und Charakterbild. X, 1023 S. München, Drei Masken-Verlag. M. 20.—

Obwohl dieses Buch, die erste große Biographie Cosima Wagners, zu mancherlei Bedenken Anlaß geben kann, begrüßt man sein Erscheinen denn doch sehr, wie es keinem Zweifel unterliegt, daß, wäre es noch vor dem Kriege erschienen, es größtes Aufsehen erregt hätte. Der Wert des Buches liegt in dem neuen, bis dahin jedem unzugänglichen Material, der Mangel darin, daß Graf du Moulin-

Eckart weder ein wirklicher Darsteller noch ein einigermaßen kritischer Psychologe ist. Der Umfang des Werkes, das zudem manches von Glase napp her Bekannte bringt, hätte auch gut auf die Hälfte des Umfangs gebracht werden können, wenn eben ein durchgebildeter Biograph die Arbeit übernommen hätte. Das gilt es nun eben in Kauf zu nehmen. Ganz neue Aufschlüsse werden gegeben über die Jugend Cosimas, zum ersten Mal blickt man nun in die ganz besonderen Verhältnisse hinein, zum wichtigsten gehört aber die Münchner Zeit durch den vor allem von Cosima geführten Briefwechsel mit Ludwig II., wobei es niemand geben dürfte, dessen Achtung, ja Bewunderung vor der seltenen Frau nicht wüchse. Durch Cosimas Tagebucheintragungen über die Besuche des jungen Nietzsche in Triebschen wird auch die Nietzsche-Forschung bereichert, weiterhin erfahren wir Neues und auch Wesentliches über die Entstehung des Parsifal. Daß auch Wagners Verhältnis zu Liszt und Bülow — begreiflich, daß alles im Lichte Wagners gesehen wird — manche neue beleuchtende Züge erhält, ergibt sich fast von selbst. Fast wie ein böser Geist geht durch die ganze Biographie die Gestalt der Fürstin Wittgenstein. Die Zeit muß ja erst kommen, daß diese rein menschlich ungeheuer interessanten Verhältnisse wirklich so gesehen und gedeutet werden, daß — man darf dies wohl sagen — die ganze denkende Menschheit Nutzen daraus ziehen kann. Denn es handelt sich da überall um hochstehende Rassemenschen, die in ihrer vollen Eigenart und Reinheit zu erblicken, weit mehr bedeutet als nur Lebensgeschichtliches im Hinblick auf Wagner und Liszt. Die Arbeit des Verfassers reicht, was noch besonders bemerkt sei, nur bis zum Tode Wagners; somit ist noch ein zweiter Teil zu erwarten. —s.

ARTUR WOLF: Gymnastik des Gesangs-Apparates. Der Weg zur Klangschönheit. Mit einem Geleitwort von Carl Lafite. Verlag Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig. 161 Seiten.

JÖRGEN FORCHHAMMER: Entspannungsübungen für stimmbildnerische Zwecke. Verlag Otto Halbreiter, München. 23 Seiten.

WILLY BITTERLING: Am Ende ist die Vokalform. J. H. Robolsky Verlag, Leipzig. 51 S.

Dr. HERBERT BIEHLE: Schuberts Lieder als Gesangsproblem. Verlag Hermann Beyer & Söhne, Langensalza. 44 Seiten.

A. Wolf trennt in seinem Buche eine gymnastische Vorausbildung von der eigentlichen klanglichen Ausbildung, um zuerst „die natürliche Größe und Breite des Ansatzrohres und die notwendige Elastizität im ganzen Apparat" zu gewinnen. Dieser Gedanke ist unbedingt richtig. Er läßt sich in letzter Formulierung so ausdrücken: In den allermeisten Fällen muß im Gesangsstudium zunächst von außen nach innen gearbeitet werden, um erst dann, wenn die Wege gebahnt sind, von innen (vom Sinn her) nach außen arbeiten zu können. Die Mittel dazu wird jeder Stimmbildner sich in mühsamer Eigenarbeit erwerben. Die Übungen und die sehr klaren und klugen Ausführungen von Wolf könnten Suchenden sehr willkommen sein, wenn sie nicht einen Weg für alle gutheißen. Das ist ein holder Traum. „Den" Weg zur Klangschönheit, der für alle paßt, gibt es nicht.

J. Forchhammer sieht sein Ziel einer solchen gymnastischen Vorausbildung in erster Linie in der „Entspannung der Atmungsmuskulatur" und in der „mühelosen entspannten aber doch charakteristischen Bildung unserer Sprachlaute". Er verfolgt dies Ziel in ausgezeichneter Weise durch geschickt zusammengestellte Übungen ohne Ton. Die kleine Schrift wird Vielen sehr nützlich sein können — besonders bei verkrampften und „überstützten" Stimmen.

W. Bitterling ist leider von der Klarheit und Präzision in Zielsetzung und Darlegung dieser beiden ersten Arbeiten allzu weit entfernt, um überhaupt die an sich guten Grundgedanken seines Buches so entwickeln zu können, daß sie fruchtbar würden. Die Möglichkeit logischer Darstellung fehlt ihm. Das Buch wünscht „eine Art praktischer Philosophie des Kunstgesanges" zu geben. Der gesamte bewußt eingestellte Gesangsvorgang ist wissentlich gedanklich passiv, also in den Auswirkungen auf die Muskulatur des Menschen mit anatomischer Beziehung ausgedrückt, saugend, und nur die Vokalauswirkung als Endprozeß ist aktiv, also stellt die aktive Vokalauswirkung nur die Reflexionen dieses ganzen passiven Gedankenganges dar." (Gesperrt gedruckt Seite 45.)

Für die kleine Schrift von Biehle müßte der Titel erweitert werden „Schuberts Lieder als Gesangsproblem für Anfänger". Denn nur für solche existieren die Schwierigkeiten, die der Verfasser nachweist und mit denen er belegen will, daß „auch Schubert wie wohl alle Vokalkomponisten, sofern sie nicht selbst Sänger sind, mangelnde Kenntnis der Technik der menschlichen Stimme" zeigt. (Seite 27.) Manchmal jedoch (S. 7) „gelingt Schubert eine durchaus sängermäßig gestaute Gesangsphrase". Prof. Franziska Martienßen.

T. NIECHCIOL: Geistl. Gesänge und Motetten für gem. Chor. Nr. 4: Weihnachten. Nr. 5: Neujahr. Verlag Oppenheimer, Hameln. 1929.

Schlicht-natürliche Lieder, die sich ihres bequemen Satzes wegen gut für den praktischen Gebrauch der Kirchenchöre eignen. Bei aller Einfachheit bleibt die melodische Linie edel, die Harmonik überrascht durch gelegentliche erfrischende Wen-

dungen. Ich gebe dem sinnvollen „Neujahrsgebet" den Vorzug, aber auch das Lied „Weihnachten" wird bei der Gelegenheit, für die es bestimmt ist, wirken. Friedrich Welter.

PAUL RICHTER: Dritte Sinfonie in g-moll. Simrock, Berlin-Leipzig.

Das aus einem rhythmisch scharfen Auftakt mit chromatisch absinkender Weiterführung gebildete Thema des ersten Satzes stellt mehr dar als den schlichten Baustein einer Exposition. Unsre mit wirklich packenden Themaeinfällen nicht sonderlich gesegnete Zeit verlangt für gesunde und lebensfähige Musik Einheitlichkeit und Ausschöpfen aller Eisenkraft des Motivs. Dieser Forderung wird Paul Richters Sinfonie vollauf gerecht, indem dieser thematische Kern in allen vier, dem Schema der klassischen Sinfonie entsprechenden Sätzen sich stets klar zu erkennen gibt. Die Rücksicht auf vertikale Harmonieentwicklung herrscht dabei durchaus vor. Insofern weist das Werk nicht in die Zukunft, in der wir ohne Zweifel das Gesetz eigenwilliger melodischer Liniengestaltung sich zu einem herrschenden Stilprinzip entwickeln sehen werden. Die weiten Melodiebogen des ganzen Werkes deuten viel mehr auf Bruckner als auf Reger, so auch in dem breiten Pathos des langsamen und in dem klangselig und prächtig dahinrauschenden Allegro vivace des Scherzosatzes mit seinem ganz wundervollen Gesdur-Trio. Der Gefahr eines gewissen Abflauens im letzten Satze trotz aller instrumentalen Mittel ist der Komponist meines Erachtens nicht entgangen. Das aus dem oben erwähnten Motivkern erwachsene Thema des Finales ist mit punktierten Achteln und Achteltriolen so reich ausgestattet, daß das Bedürfnis nach neuen rhythmischen Reizen unbefriedigt bleibt. Gewiß hätte sich durch hinzugefügte wirklich melodische Gegenstimmen der breite Abschluß noch wirksamer gestalten lassen. — Das ganze Werk ist ein Stück urgesunder und deshalb erfreulicher Musik.

Dr. E. Reinstein.

JAROSLAV KRICKA: Scherzo idyllique, op. 12. Simrock, Berlin-Leipzig.

Das im lebhaftesten $^6/_8$-Takt einherbrausende mehr Scherzo als Idyll nimmt durch die fast naiv zu nennende Unbekümmertheit seiner Tonsprache ohne weiteres gefangen. Luftig plappernde Achtel mit der Wechselnote der Obersekunde beherrschen das Ganze und nehmen die durch Pausen und Punktierungen pikant geformten Themabrocken immer erneut in ihren Fluß auf. Fesselnde Gegenstimmen in weitem Bogen beleben die durchweg leicht hingeworfene, durchsichtige Instrumentation. In warmes flutendes Licht sind die espressivo-Stellen bei Ziffer 9, 21 und 37 getaucht. Mit leisen Flageolett-Akkorden verklingt das Ganze, das Werk eines offenbar leicht schaffenden und stark inspirierten Musikers. Dr. E. Reinstein.

KAMILLO HORN: „Heimat Erwachen" für Männerchor, Soloquartett und Orchester oder Klavier nach einer Dichtung von A. Gibel, op. 71. Kahnt-Leipzig.

Das dem Zeschken-Isergau des Sudetendeutschen Sängerbundes zugeeignete Werk ist gewiß einem warmen Herzen entsprungen und vermag ebenso gewiß in den Kreisen unserer bedrückten Volksgenossen Freude und Begeisterung zu wecken, ist aber, absolut musikalisch genommen, in Melodie und Harmonik derartig in der Überlieferung befangen, daß sich nichts dagegen einwenden, ebenso wenig aber zu seinen Gunsten sagen läßt. Der gelegentlich vorgeschriebene Wechsel zwischen Chor und Quartett erscheint unbegründet und durch entsprechende Zeichensetzung eintauschbar.

Dr. E. Reinstein.

GERHARD FROMMEL: Neun Gedichte aus den „Sängen eines fahrenden Spielmanns" von Stefan George für eine Singstimme und Kammerorchester. Ries und Erler, Berlin.

Diese Gesänge, für eine von e' bis h'' reichende Singstimme und einen gut eingespielten kleinen Orchesterkörper leicht ausführbar, verdienen unbedingt Beachtung, vor allem der Rundfunkdirigenten. Die Instrumente (4 Soloblasinstrumente und Streichquintett) sind ausgesprochen thematisch und linear behandelt. Die Harmonik wirkt oft sehr herb, aber stets logisch aus der Stimmführung heraus. Die zarte Lyrik der Dichtungen ist musikalisch überzeugend, dabei thematisch in fein abgewandelten Variationen durchaus einheitlich erfaßt. Wie ein leichter Herbstnebel legen sich die meist als Zufallsergebnisse entstehenden „Zwitter"-Akkorde über die innigen Worte der Dichtung. M. E. dürfen die Lieder nur als Ganzes aufgeführt werden. Dr. E. Reinstein.

THEO RÜDIGER: In Dur und Moll. Reise- und Lebenserinnerungen eines deutschen Tonkünstlers im Auslande. Preis 2.50 RMk. Karl Hochstein, Heidelberg 1928.

Der Verfasser berichtet in trefflicher Weise über interessante Reiseabenteuer während seiner Jugendjahre in 4 Bildern: 1. Schweiz, 2. Finnland, 3. Petersburg und Südrußland, 4. Dänemark, Schweden, Insel Gotland, Stockholm. Die Sitten und Gebräuche der genannten Länder werden im Rahmen der musikalischen Tätigkeit des Verfassers wirkungsvoll geschildert, mit vielen humorvollen Einlagen und drastischen Ereignissen. Die etwa 65 Seiten lange Schrift gewinnt durch die liebenswürdige Art der Erzählung und einfache natürliche Ausdrucksweise und wird in Musiker- und Laienkreisen freudige Aufnahme finden. G. S.

MAX ANSORGE: Capistrano. Legende von A. Kirchner, für Bariton und Klavier. Op. 33. Breslau, Franz Goerlich.

Eine als solche sehr handfeste Ballade, kernig in der Deklamation und der Akkordik und insofern gesunde Musik. Allerdings, die Phantasie ist etwas trocken wie das Ganze einer besonderen Eigenart entbehrt. Aber, wie gesagt, handfeste, kernige Musik. —s.

FRANZ IPPISCH: Serenade für Streichqartett. Ludwig Doblinger, Wien-Leipzig.

Im Ganzen ein unausgeglichenes opus, bei dem der Eindruck des Unfertigen trotz mancher guten Ansätze überwiegt.

GÜNTER RAPHAEL: Op. 10. Romantische Tanzbilder (zehn Walzer) für Klavier zu 4 Händen. Edition Peters.

Außerordentlich sympathische, grundmusikalische und poetische kleine Stücke voll Wärme. Sicher geformt und technisch außerordentlich gekonnt, sind sie für häusliche Musikstunden eine willkommene Gabe.

MAX BUTTING: Duo für Violine und Klavier Op. 32. Universal-Edition.

Gesinnungstüchtig linear gestaltetes, mit abgestandener atonaler Brühe übergossenes Produkt von vorgestern.

MARTIN und LISBETH FREY: Rosen aus dem Rosengarten von Hermann Löns für eine Singstimme und Laute oder Klavier. II. Band. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Schlichte, sangliche Weisen, die ihre Liebhaber finden werden. Letzten Endes kommt aber eine derartige als volkstümlich bezeichnete Schreibart weniger vom Volkslied wie von Mendelsohn her.

WALTHER MOLDENHAUER: Op. 46. Das Hederitt (H. Löns) für gemischten Chor. Karl Hochstein, Heidelberg.

Die an und für sich frische Marschmelodie wächst nicht unmittelbar aus dem Gedicht heraus, wie die an einigen Stellen schlechte Textbehandlung verrät. Der Chorsatz ist für ein schlichtes Lied reichlich dick. Georg Kiessig.

Kreuz und Quer.

Musikalische Pfefferkuchen-Krümel.

Von Willi von Moellendorff, Gießen.

Selbstbekenntnis.

Wir sind heut alle entsetzlich belesen, aber entsetzlich wenig bewandert. Ein jeder kennt aus eigener Anschauung nur seinen kleinen Käfig.

Guter Rat.

Wer es in der Kunst weiter bringen will als bis zum Konservatoriums-Lehrer, tut gut daran, die Menschen nicht für so dumm zu halten, als sie es in Wirklichkeit sind.

Die gute alte Zeit.

Wie gut hatten es doch die alten Possen-Komponisten: wenn ihnen selbst nichts einfiel, so verwendeten sie einfach Melodien aus den beliebtesten Opern ihrer Zeit. Die heutigen Possen-Komponisten würden in den beliebtesten Opern ihrer Zeit lange nach Melodien suchen können!

Modernster Standpunkt.

Es ist nicht alles Gold, was glänzt, und nicht alles Musik, was falsch klingt.

Romantik und Sachlichkeit.

Was ist Romantik? — Poesie! Musik!

Was ist Sachlichkeit? — Prosa! Günstigsten Falles! Meist aber nur: Versuch mit untauglichen Mitteln!

Das Unmöglichste.

Wenn die Menschen sich nur abgewöhnen wollten, anderen etwas abgewöhnen zu wollen.

Bittere Pille.

Nur Ungebildete *wollen* herrschen, der Gebildete *herrscht*, *ohne* es zu wollen.

Wie nett wir ſind.

Eine Hoffnung nennen wir Künſtler jeden jungen Kollegen, den wir am liebſten vergiften möchten.

Ein Rekord.

Daß es heut in Deutſchland nicht nur eine Muſik-Politik, ſondern gar eine Politik-Muſik gibt, ſcheint mir die bedeutendſte Errungenſchaft der (höflich geſagt:) „neuen Zeit“.

An ehrgeizige Männerchor-Komponiſten.

Wohl darfſt du auch mal Neues bringen,
Doch will's nicht grad ſo wie das Alte klingen — — —
So wird es niemand, niemand ſingen!

Mein tägliches Gebet.

Lieber Gott, laß mich doch noch die Zeit erleben, wo alle die heutige aharmoniſche, diſſonantiſche Muſik (das Wort „atonal“ erachte ich für eine Fälſchung des Tatbeſtandes!) allgemein anerkannte, herrſchende Gegenwartskunſt geworden ſein wird. Dann, lieber Gott, will ich gern ſterben.

Verzweifelt ähnliche Lagen.

Auch heute noch geht es bei allen muſikaliſchen Preisausſchreiben genau ſo zu, wie z. B. bei den Hunde-Ausſtellungen: die Preiſe ſind immer ſchon verteilt, noch ehe jemand die pp. „Hunde“ überhaupt zu ſehen bekam.

Den Künſtler ziert Beſcheidenheit.

Alles fließt! — ſagte Herakleitos der Dunkle.
Das Fließende zu fangen, iſt der Sinn jeder Kunſt! — ſage ich.

Was eigentlich nicht hätte kommen dürfen.

Am wenigſten verträgt Kritik — — die Kritik!

Frommer Wunſch.

Da ſtehe ich armer Fliegenpilz am Wege, von niemandem beachtet. Nun, vielleicht kommt doch noch einmal der eine, der mich für echt hält und ſich — an mir vergiftet!

Beethovens Handſchrift in der Beurteilung von Ludwig Klages.

Im Oktoberheft der Süddeutſchen Monatshefte wird ein unbekannter Brief Beethovens aus dem Jahre 1823 fakſimiliert mitgeteilt, den zunächſt Alfred Lorenz biographiſch erläutert, worauf dann Ludwig Klages, der bekannte Pſychologe und berühmte Graphologe, das Wort ergreift und Beethovens Handſchrift auf Grund des Heiligenſtädter Teſtaments aus dem Jahre 1802 und des vorliegenden Briefes beurteilt, zuerſt die Grenzen handſchriftlichen Erkennens abſteckend. Wir machen auf dieſe Unterſuchung, von der wir nur einige Proben geben können, nachdrücklich aufmerkſam, mag ſie auch etwa in manchen ſchroffen Wortfaſſungen auf Widerſpruch ſtoßen. Beim Vergleich mit der Handſchrift von 1802 findet Klages zunächſt, daß „inzwiſchen auch die Vitalität des Schreibers an Fülle, Spannkraft, Elaſtizität, Zartheit und Geſchloſſenheit ganz außerordentlich eingebüßt hat“. Dies in der Zeit der 9. Sinfonie und Meſſe. Klages findet alſo, daß die „Charakterentwicklung ungünſtig verlaufen mußte: Schreiber iſt mehr Geiſt als Blut, mehr Blüte als Wurzel, mehr Löſer und Brecher und ins ‚Unendliche‘ Hinaustrachtender als Former“. Im Vergleich mit Handſchriften anderer großer und bedeutender Männer findet Klages nur eine, mit der die Beethovens wirklich verglichen werden kann, die Napoleons. „So enorm die Verſchiedenheiten beider Handſchriften ſein mögen, ſo bieten ſie außerdem doch Ähnlichkeiten dar, Ähnlichkeiten ſo gewichtiger Art, daß wir vom Standpunkt des Ausdrucksforſchers keinen Augenblick zögern, dieſe beiden einander zu geſellen! Eine graphologiſche Studie, die — geſtützt auf ausreichendes

Schriftmaterial — die Weſensverwandtſchaft Beethovens mit Napoleon zum Gegenſtand hätte, würde, wenn wir nicht irren, zu ſehr merkwürdigen Ergebniſſen kommen, teils charakterkundlichen, teils weltgeſchichtlichen Inhalts."

Prof. Dr. Oscar Fleiſcher zu der „Bach-Schändung".

Unſeren Artikel im Oktoberheft ſandten wir Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleiſcher, dem Begründer und langjährigen Direktor der ſtaatlichen Muſikinſtrumentenſammlung, zu und erhielten von ihm folgenden kleinen Artikel zur Verfügung geſtellt:

Den Gedanken, das Bachklavier öffentlich ſpielen zu laſſen, alſo in einem modernen Konzertſaale und vor großer Zuhörerſchar, habe ich in den 30 Jahren meiner Amtstätigkeit als Vorſteher der ſtaatlichen Muſikinſtrumentenſammlung in Berlin ſtets abgelehnt, weil ich ihn für ganz abwegig halte. Ein Klavicymbel mit ſeinem näſelnden, drahtigen Klange eignet ſich überhaupt ſchlecht zur Vorführung in heutigen Konzerten. Die modernen Ohren ſind viel zu ſehr an füllige Klangfarben gewöhnt, als daß ihnen dieſe zitherartigen und zitterigen Töne irgend imponieren könnten. Sie befremden, ſtatt zu gefallen; ſie rufen eher unſere Verwunderung heraus, als unſere Bewunderung und unſer äſthetiſches Behagen. Wer ein Klavicymbel zum erſten Male hört, kommt leicht zu einem abſprechenden Urteile über die Leiſtungen früherer Zeit, wenn nicht gar zum Spott. Und nun erſt das altersſchwache Bachklavicymbel![1]

Als ich es übernahm, war ſein Stimmſtock vom Wurm arg zerfreſſen, ſo daß ich ihn erneuern laſſen mußte, um das Inſtrument überhaupt erhalten zu können. Auch dann vertrug es keinen harten Griff. Einen wirklich künſtleriſchen Eindruck macht ſein Spiel nur im intimen Kreiſe und vor ehrfürchtigen Zuhörern, die von dem ungeheuren Fortſchritte, den gerade der Klavierbau ſeit Bachs Zeiten gemacht hat, zu abſtrahieren vermögen, um ſich ganz dem geiſtigen Reize eines Bachſchen Klavierwerkes hinzugeben. Reißt man es aus der räumlichen und geiſtigen Intimität heraus, dann begeht man beides, eine Pietätloſigkeit und zugleich eine äſthetiſche Sünde. Eine noch größere aber, wenn man den Bachſchen Geiſt durch moderne Zutat einem muſikaliſch unvorbereiteten Publikum ſchmackhaft machen will. Das wunderbare Präludium zum Wohltemperierten Klavier mit der Gounodſchen Paraphraſe zu verbrämen, heißt, es morden. Iſt dieſe wollüſtig-ſüßliche Melodie nicht geradezu der Gegenſatz zum Bachſchen Geiſt? Das Präludium iſt ſozuſagen aus dem Bachſchen Klavier heraus gewachſen, beide gehören zuſammen, daß man ſie kaum voneinander trennen kann. Hat man ſich in Bachs Klangwelt einmal verſenkt, dann wirkt ein Bachſches Klavierſtück wunderbar, und man empfindet: ſo und nicht anders muß es klingen! Die Gounodſche Violinmelodie aber iſt ganz ein Kind des modernen Klangſinnes, ſie gehört zum modernen Klavier; ſie mit dem Bachklavier verbinden, iſt nicht bloß eine Geſchmackloſigkeit, ſondern geradezu eine Herabſetzung der Reliquie, deren pietätvolle Erhaltung — nicht nur die äußerliche, ſondern auch die ſeeliſche — eine Pflicht iſt für Jedermann, allermeiſt aber demjenigen, deſſen Obhut dieſer muſikgeſchichtliche Schatz anvertraut worden iſt.

Ihr Auffatz „Eine Bachſchändung", den Sie mir wohl zur Äußerung überſandt haben und durch den ich überhaupt erſt Kenntnis von dem beſprochenen Vorgang erhalten habe, hat nicht nur begreiflicherweiſe meinem künſtleriſchen und geſchichtlichen Empfinden einen ſchmerzhaften Stich verſetzt, ſondern auch mein Bedenken hervorgerufen, ob die einzigartige Muſikinſtrumentenſammlung, die ich ja wohl zum größeren Teil als mein Werk anſprechen kann, mehr derartige Schädigungen ihres wohlerworbenen Anſehens zu tragen vermag.

Prof. Dr. Oskar Fleiſcher.

[1] Anmerkung der Schriftleitung: Prof. Dr. Fleiſcher wird uns wohl die Bemerkung geſtatten, daß ſich unterdeſſen die Verhältniſſe hinſichtlich der Stellung des Cembalos in unſerem Muſikleben ſehr ſtark geändert haben, ſofern das Inſtrument heute breiten Muſikkreiſen bekannt geworden iſt, und im Konzert einigermaßen Heimatrecht beſitzt.

Aufführung der Matthäuspaſſion in der Originalbeſetzung.

Unter dem Protektorat der Neuen Schweizeriſchen Muſikgeſellſchaft brachte in der Martinskirche zu *Baſel* der *Sterkſche Privatchor* Bachs Matthäuspaſſion zu einer Wiedergabe, die ſich der von Bach ſelbſt geübten Aufführungspraxis anzugleichen ſuchte, wie wir ſie aus ſeinem Memorial von 1732 an den Rat der Stadt Leipzig kennen. Dieſer Verſuch, rund zweihundert Jahre nach der Uraufführung und hundert Jahre nach der Wiederentdeckung durch Mendelsſohn, iſt als eine im vollen Umfang gelungene künſtleriſche Tat zu bezeichnen. Nicht nur, daß gegenüber der gewohnten Beſetzung mit Orcheſter und Maſſenchor in dieſer kleinen Beſetzung eine weit größere Deutlichkeit der Linienführung und klareres Sichtbarwerden der geſamten Tonarchitektur erzielt wurde — was ja vorauszuſehen war —, ſondern es gewann auch die dramatiſche Kraft und Wucht, es wurde der Sinn der einzelnen Inſtrumente an ihrem Ort deutlicher und die Verminderung der Quantität kam der Innigkeit und Tiefe des Werks in jeder Beziehung zugute. Gewiß fehlen zu vollkommener Rekonſtruktion die Vorausſetzungen einer entſprechenden Vortragskultur und Geſangskunſt; anderſeits aber hat es ſich hier um einen Chor gehandelt, der, aus lauter gleichmäßig geſchulten Stimmen beſtehend, über beſonders differenzierte Vortragsmöglichkeiten verfügt; während allerdings die Vorausſetzung für ſtilreine Wiedergabe der Bachſchen Lineatur nur durch Verringerung der Orcheſterſtärke noch nicht gegeben iſt. Von den Soliſten verdienen vor allem *Thomas Denijs* als Chriſtus und *Joſeph Cron* als Evangeliſt höchſtes Lob. *Walter Sterk* war dem Werk ein in leidenſchaftlicher Treue des Dienſtes vorbildlicher Leiter. O. M.

Neue Urteile über Neue Muſik.

Es hat recht lange gedauert, bis hervorragende Muſiker ſich mit ihrem Urteil über die Neue Muſik an die Öffentlichkeit wagten, was ſehr bedauerlich iſt. Denn der Prozeß zur Geſundung wäre viel ſchneller vor ſich gegangen, wenn eben derartige Muſiker ſich als Führer erwieſen hätten, und die breiteren Publikumskreiſe, die ſich nicht nur auf ſich geſtellt, ſondern durch das Eintreten zahlreicher Künſtler — von den Kritikern nicht zu reden — ſelbſt für das Unſinnigſte in Verwirrung gebracht ſahen, ihre Anſicht hätten wiſſen laſſen. Schließlich ſcheiterte die moderne Muſik ja auch an dem Streik der Zuhörer. Heute, nachdem die Schlacht geſchlagen iſt, mehren ſich die Stimmen bedeutſamer Muſiker über dieſe Muſik und wir bringen einige, obwohl ſie gerade in unſrer Zeitſchrift nicht unmittelbar nötig ſind, zur Kenntnis. So äußerte ſich der ſehr bekannte Violinvirtuoſe *Miſcha Elman* einem Vertreter des „Neuen Wiener Journals" gegenüber:

„Ich habe gar nichts für das Moderne übrig, ich ſpiele auch keine modernen Kompoſitionen. . . . Die Geige iſt ein ſingendes Inſtrument, ſie iſt für den Geſang erfunden und gebaut, und nun werden Dinge komponiert, die nicht für, ſondern — nach einem klaſſiſchen Ausſpruch Hellmesbergers — gegen die Geige geſchrieben ſind."

Und *Bruno Walter* ſagte gelegentlich ſeiner Konzerttätigkeit in Stockholm bei einem Interview ſchwediſcher Journaliſten: „Die moderniſtiſchen atonalen Experimente intereſſieren mich. *Allerdings nicht als Kunſt*, ſondern unter rein menſchlichem Geſichtspunkt. Dieſe muſikaliſchen Moderniſten *ſind keine Künſtler*. . . ."

Egon Pollak, der weit über die Grenzen Deutſchlands hinaus bekannte Generalmuſikdirektor Hamburgs, nimmt im „Hamburger 8-Uhr-Abendblatt" Stellung zu Problemen der Zeit. „Muſik iſt für mich abſolut Angelegenheit des Gefühls. Niemals ein Experiment, das verſtandesmäßig zu errechnen wäre. *Die atonale Muſik hat abgewirtſchaftet.* Sie war ein Produkt aus dem *Chaos*, aus der Unruhe einer entgötterten Zeit, die als Nachwehen des Krieges die Angſt vor dem Gefühl in ſich trug. Deutlich iſt ſpürbar, wie man dabei iſt, zur Melodie und zum ſchönen Klang zurückzukehren. Wir haben eine Menge begabter junger Muſiker, die hoffentlich Gutes und Bedeutendes leiſten."

„Die Zukunft der Oper ist eine Frage der Produktion. Auch die Oper kann nicht nur von dem leben, was die Vergangenheit schuf. Wenn neue Werke von Rang entstehen, wird die Oper in ein neues Entwicklungsstadium treten. Keinesfalls glaube ich, daß Radio und Grammophon den lebendigen Kontakt besiegen. Die Oper besteht aus Sehen und Hören. Unsere Zeit mit ihren großen technischen Erfolgen hat selbstverständliches Interesse am Technischen, wird davon angezogen, verlockt, gereizt. Aber im letzten bleiben Grammophon und Tonfilm Ersatz für Natur. Darum glaube ich mit Sicherheit an die Zukunft der Oper.

Aber die Oper als Kunstwerk fordert für sich — wie alle lebendige Natur — Lebendigkeit. Nie kann in Sachlichkeit Kunst erstickt werden. Aus dem Lebendig-Schöpferischen entsteht das Neue. Vielleicht, dann, wenn auf die Neigung zur Technik eine andere Zeitwelle folgt, eine andere Sehnsucht hochgetragen wird und wieder Raum einnehmend, Wunsch und Gefühl zur Kunst sich als lebensnotwendig erhebt."

Der „Bund freier Musiklehrkräfte e. V." und die Jugendbewegung.

In aller Stille, selbst den nahestehenden Kreisen unbemerkt, vollzog sich in Berlin die Gründung eines „Bundes freier Musiklehrkräfte e. V.", dem eine prinzipielle Bedeutung für die Klärung der wirtschaftlichen Lage innerhalb des Privatmusiklehrerstandes beizumessen ist. Wer die Notlage der Musiklehrerschaft in ihrem verzweifelten Existenzkampf gegen die Mechanisierung des Musiklebens kennt, wer ihre fortschreitende Entrechtung und Zurückdrängung durch die Konkurrenz der staatlich geförderten Jugend- und Volksmusikschulen beobachtet hat, wird diese neue Verbandsgründung nicht als eine überflüssige Vereinsspielerei auffassen, sondern als einen Akt des Selbstschutzes und der Selbsthilfe. Und hierfür sind vor allem diejenigen Stellen verantwortlich zu machen, die es an der notwendigen Tatkraft und dem nötigen Eifer fehlen ließen, um durch geeignete Abwehrmaßnahmen eine Änderung der herrschenden Situation herbeizuführen. Somit ist die Gründung der neuen Organisation ein unmittelbarer Beweis für die Unzufriedenheit weiter Kreise gegenüber der bisherigen Kulturpolitik des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer", der sich zu stark mit der von Prof. Fritz Jöde geleiteten Jugendbewegung alliiert hat, um gerade in den lebenswichtigsten und bedeutungsvollsten, aber von offensichtlicher Verschleppungstaktik getragenen Verhandlungen über den Instrumentalunterricht an den Volksmusikschulen eine erfolgreiche Lösung der bestehenden Konflikte gewährleisten zu können.

Es ist bezeichnend, daß in der entscheidenden, vom 1. Vorsitzenden Musikpädagogen Joh. Weidauer geleiteten Versammlung unter weit mehr als hundert Anwesenden trotz ergangener Einladungen nur ein einziger Vertreter des Vorstandes des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler erschienen war, der angesichts der heftigen Opposition sich mit mangelhafter Vorbereitung entschuldigen mußte. Die Versammlung nahm einstimmig folgende Resolution an:

> „Die zahlreich besuchte Mitgliederversammlung des „Bundes freier Musiklehrkräfte e. V." stellt einstimmig fest, daß ihm seitens seiner bisherigen Standesvertretung, des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in wirtschaftlich brennenden Existenzfragen namentlich in Bezug auf die Konkurrenz der Jugend- und Volksmusikschulen nicht der notwendige Schutz und die wünschenswerte Unterstützung gewährt wird. Die Versammlung spricht dem Vorstande ihr volles Vertrauen aus und beauftragt den Vorstand des Bundes, alle nötigen Schritte einzuleiten, um in der Frage der Jugend- und Volksmusikschulen, sowie der Sozialisierung des Musikunterrichtes eine ausreichende, die Existenz des Privatmusiklehrers sicherstellende Klärung zu schaffen."

Leo Kestenbergs musiksozialistisches Glaubensbekenntnis.

In Nr. 9 der Zeitschrift „Sozialistische Bildung" nimmt Ministerialrat Kestenberg Stellung zu dem Thema „Arbeiterschaft und neue Musik". Er gibt im Verlauf der Darstellung zu, daß die moderne Arbeiterbewegung ihren Einfluß auf Kunst und Wissenschaft

geltend macht, bedauert aber sehr, daß die Arbeiterschaft mit der neuen Musik keine Fühlung gewönne. Die gesamte Pädagogik unserer Zeit, auch die Musikpädagogik, habe „eigentlich Kraft und Saft aus den sozialen Ideen unserer Zeit gezogen". Wer sich „durch Arbeit und Aktivierung das schönste Musikleben errang", das war die „sozialistische Jugendbewegung". Es sei „Pflicht aller Bildungsausschüsse von Partei und Gewerkschaft", den Jugendmusikschulen Material zuzuführen, sich mit den Zielen der Jugendmusikbewegung vertraut zu machen. „Der Wille, die Kunst in den Dienst der Arbeiterschaft zu stellen, ist auf Seiten der jungen Musiker da. . . . Arbeiterschaft und neue Musik sind keine Gegensätze."

Das ist deutlich, obwohl es schließlich nur ausspricht, was seit Jahren in der Praxis ausgeübt worden ist und was schon mancher in Preußen deshalb auch „praktisch" zu verspüren bekommen hat: Die Musik wird in den Dienst der Partei gestellt, und die Neue Musik hätte die eigentliche Parteimusik werden sollen, wenn, ach wenn sie nur überhaupt — Musik gewesen wäre. So sind die Massen leider gezwungen, ihr Musikbedürfnis an solcher Musik zu befriedigen, die als freie, d. h. als solche Kunst entstanden ist, die dem Innern der Musikerseele entquollen ist und mit Parteien so wenig zu tun hat wie ein Beethovensches Skizzenheft mit dem Parteibuch. Das ist ja die greulichste Errungenschaft in der Kunst unsrer Zeit, daß die Musik in den Dienst einer Partei gestellt wird und gerade die Jugend jene in Verbindung mit dieser gesetzt findet. Zu dieser musikalischen Zeitfrage werden wir denn auch ausführlich Stellung nehmen.

Der gegenwärtige Stand des Tonfilmproblems.
Teuerste Filmmusik — Merklicher Rückgang in Amerika.

In einer Vorstandssitzung des Reichsverbandes Deutscher Lichtspieltheaterbesitzer wurde den Verbandsmitgliedern wiederum ausdrücklich empfohlen, in der Frage des Tonfilms größte Vorsicht walten zu lassen und abwartende Haltung einzunehmen. Aber auch ohne diesen Rat erscheint es vom rein wirtschaftlichen Standpunkt aus als völlig ausgeschlossen, daß der Tonfilm den Sieg in naher Zukunft erringt. Es ist statistisch erwiesen, daß die Einführung des Tonfilms die Ausgaben eines mittleren Kinos um rund 40 000 Mark jährlich erhöht. Denn ein Orchester von neun Mann kostet jährlich etwa 50 000 Mark, der Tonfilm dagegen zirka 90 800 Mark. Welches Lichtspieltheater würde eine derartige Mehrausgabe willig in Kauf nehmen, ohne die Gewähr dafür zu haben, daß ein tatsächlich vorhandenes Interesse des Publikums erhöhte Einnahmen bringt?

Und — wenn nicht alle Anzeichen trügen, so macht sich in Amerika, der Wiege des Tonfilms, eine Rückwirkung bemerkbar, die darauf hinzielt, die meist vorschnell abgebauten Orchester wiederum zur Filmbegleitung heranzuziehen. Nach englischen und amerikanischen Pressemeldungen liegen uns folgende Einzelergebnisse aus nordamerikanischen Großstädten vor:

Boston (Mass.). Zwei der größten Filmtheater mußten ihre Orchester wieder einstellen, weil das Publikum einfach wegblieb. In der Bostoner Musiker-Union, die 2500 Mitglieder zählt, sind nur acht Musiker stellungslos auf Grund des Tonfilms. (Was für Befürchtungen hatte man nicht bei uns . . .!)

Indianopolis (Ind.). Eines der größten Kinos mußte auf Publikumsverlangen schon nach drei Wochen sein Orchester wieder einstellen.

Seattle (Wash.). Die Kinomusiker erhielten einen schriftlichen Garantievertrag, daß ihre wirtschaftliche Lage durch den Tonfilm in keiner Weise beeinträchtigt würde.

Atlanta (Georgia). Das „Hoffard Theatre de Luxe" hat seine Musiker wieder eingestellt.

Birmingham (Alabama). Eine Reihe Kinos meldet die Wiederaufnahme der Orchestermusik. Viele Kinos waren gezwungen, einen gewaltigen Reklamefeldzug zu unternehmen, bloß um dem Publikum mitzuteilen, daß wieder „leibliche Musiker" spielen, darunter zwei Kinos in Illinois, zwei in Virginia, zwei in Kalifornien, eins in Seattle und weitere sechzehn Kinos der Umgegend.

Milwaukee. In einem Kino kam es zu einem derartig lärmenden Protest des Publikums gegen den Tonfilm, daß der Saal von der Polizei geräumt werden mußte.

Chicago. Alle Kinobesitzer zahlen 6% ihrer Einnahmen in die Kasse des Musikerverbandes zur Unterstützung der durch Schuld des Tonfilms brotlosen Musiker. (Ein Grund mehr für Kinobesitzer, den Tonfilm abzulehnen.)

Baltimore. Die Zahl der Kinobesucher hat seit Erscheinen des Tonfilms rapide abgenommen.

New Orléans. Die „Fox-Company" bringt einen stummen Film heraus!! Auch „Warner Br." haben es aufgegeben, nur Tonfilme zu produzieren, weil das Publikum ermüdet wird!!

Los Angeles. Eine Umfrage des „Herald" hat ergeben, daß 75% der Einsender das „lebendige Orchester" vorziehen!

So also sieht der „Sieg des Tonfilms" in Wahrheit aus, und es erscheint unverantwortlich, daß in Deutschland mit allen Mitteln ein Triumph des amerikanischen Tonfilms vorgetäuscht wird! Denn alles in allem: Der Tonfilm ist ein Widerspruch in sich. Dies ist der eigentliche Grund seines so bald erfolgenden Rückgangs.

Wagner gekürzt oder ungekürzt?

Die Versuche, Wagners Nibelungenring an der Berliner Staatsoper abwechselnd gekürzt und ungekürzt aufzuführen, haben nunmehr eine endgültige Gestalt gefunden. Der Direktor der Staatsoper, Professor L. Hörth, hat zahlreiche Zuschriften aus dem Publikum erhalten, die erkennen lassen, daß das Kürzungsproblem sehr ernst genommen wird. Das Publikum gab dem Verlangen Ausdruck, einzelne Aufführungen aus dem Ringzyklus wie die vielgespielte „Walküre" gekürzt anzuhören, während jede zyklische Gesamtdarstellung des Ringes stets ungekürzt aufzuführen sei. Wie man hört, hat die Intendanz beschlossen, dieser Anregung des Publikums in Zukunft zu folgen. — Auf jeden Fall läßt die öffentliche Meinung eine unverkennbare und begrüßenswerte Achtung vor dem Wagnerwerk hervortreten, der kulturelle Bedeutung beizumessen ist.

Yazz und Grammophon im Gottesdienst.

Es ist nicht mehr als „zeitgemäß", wenn die mechanische Musikanschauung unserer Tage den Versuch unternimmt, auch die Musik des Gottesdienstes zu revolutionieren. Schon längst wird die den Orientreisenden so „romantisch" anmutende Stimme der Gebetrufer auf den Minarets der Moscheen in vielen Gegenden des Islams durch Lautsprecher ersetzt. Abendländische Kirchenordnungen früherer Jahrhunderte, in denen der Gebrauch der Laute, die Mitwirkung weiblicher Chormitglieder untersagt wird, muten uns seltsam an angesichts der Tatsache, daß heute Yazz und Grammophon ihren Einzug in die Kirche vorbereiten. Schon Paul Bernhard wies in seiner kürzlich erschienenen Schrift „Yazz" darauf hin, daß in amerikanischen Kirchen Yazzorchester mit Schlagzeug die Choralmelodien begleiten. Ein Verfechter dieser unglaublichen Ideen ist in Deutschland H. Stuckenschmidt, der in einem Aufsatz der „Vossischen Zeitung" die „Yazzorgel" als eine Erlösung betrachtet, um die Kirchenorgel ihres „Heilsarmeegeruches" zu entkleiden. Denn „alle Yazzmusik war einmal gottesdienstlicher Natur"! Dem Aufsehen derartiger Veröffentlichungen dürfte es der Verfasser anscheinend zu verdanken haben, daß er unlängst als Nachfolger von Prof. Adolf Weißmann auf den Posten eines ersten Kritikers der Berliner „B. Z. am Mittag" berufen wurde. — Nun melden sich auch die Grammophonindustrien, um ihrerseits einen Beitrag zur Erneuerung der Kirchenmusikordnung zu liefern. So liest man in Nr. 4 der vom Lindström-Konzern herausgegebenen Mitteilungsblätter „Kultur und Schallplatte": „Die Marienkirche in Reinickendorf bringt in ihren Andachten, dank der Initiative des Pfarrers Scheidtweiler, Schallplatten zu Gehör. Besonders

solche Aufnahmen, die in großen Räumen hergestellt sind — wie die von der Columbia in der Kathedrale zu Lyon aufgenommenen Orgelsoli des großen französischen Meisters Commette —, erklingen, mit Hilfe von Lautsprechern in den hohen, vielfach gewölbten Raum zurückgestrahlt, geradezu verblüffend naturgetreu." — Für uns strahlt hier einzig der Geschäftsgeist der betreffenden Firma zurück. Der einfachste Kirchenchor, der schlecht und recht eine gute Kirchenkomposition singt, ist kulturell unglaublich mehr wert als die beste Schallplatte. Immerhin, unsere besondere Hochachtung dem betreffenden Pfarrer, den wir am liebsten ersetzt sähen, und zwar ebenfalls durch eine Schallplatte, die an seiner Stelle Gebet und Predigt übernimmt. Wäre dies nicht durchaus folgerichtig?

Buntes Allerlei.

Vor dem Ende des Reußischen Theaters in Gera. Es steht nunmehr fest, daß das Reußische Theater und die Reußische Kapelle am 30. Juni 1930 zu bestehen aufhören, nachdem weder Staat noch Stadt bis zum 1. November einen Zuschuß für die nächste Spielzeit garantiert hat. Der Erbprinz Reuß will den versprochenen Zuschuß von jährlich 250 000 Mark nur dann leisten, wenn die weiter notwendigen Gelder vom Staat und Stadt zugesagt werden. Daß es selbst bei einem so erheblichen Zuschuß nicht möglich sein soll, dieses treffliche Theater mit seinem vorzüglichen Orchester zu halten, mutet traurig genug an. Hält man sich vor Augen, welche Unsummen vor allem die Berliner Opern verschlingen, und zwar teilweise ihrer gesuchten, das Publikum vertreibenden Experimente wegen, so erscheint der Fall noch tragischer.

Am französischen Nationalkonservatorium in Paris wurde eine Yazzklasse eingerichtet. — Man wird die erste internationale musikpädagogische Tagung für Yazzlehre wohl demnächst zu erwarten haben.

Der Verlag Heinrichshofen, Magdeburg, wird eine Jubiläumskinothek herausgeben, in der Werke von Richard Strauß, Max von Schillings, Schönberg und Paul Scheinpflug enthalten sind. Bekanntlich hat vor kurzem auch der Verlag Fürstner eine Kinothek herausgebracht mit einer Reihe von Strauß-Werken. — Zweifellos liefert Arnold Schönberg die Filmillustration zu den Titeln „Verzweiflung", „Entsetzen", „Der Biß in die Zitrone" und „Ein Besuch im Irrenhaus".

Walter Seidl, ein neuer deutschböhmischer Autor, hat einen Roman „Anasthase und das Untier (!) Richard Wagner" geschrieben, der demnächst im Amalthea-Verlag, Wien, erscheinen wird.

„Je rauschender die Musik, desto melancholischer werden die Menschen, desto gefährlicher wird das Land, desto mehr sinkt der Fürst. Auf diese Weise geht auch das Wesen der Musik verloren." Diese Weisheit schrieb der chinesische Musikphilosoph Lü-Ru-We vor — 2000 Jahren!

Geschwätz um Schallplatten. Es gehört zu den Aufgaben des neuzeitlichen Kritikers, nicht nur das Musikleben zu beurteilen, sondern auch seine künstlerische Aufmerksamkeit auf alle gegenwärtigen Errungenschaften der Kultur zu richten, also Kinomusik (wird bereits von Berufsmusikkritikern mehrerer Berliner Zeitungen ständig rezensiert), Radio und Schallplatte. Das ist eine kulturelle Pflicht, denn nur durch ernsthafte Überwachung einer Zeitströmung gewinnt man die Möglichkeit, sie zu bessern. Leider denken nicht viele Tagesblätter ähnlich. Was man beispielsweise über Schallplatten für ein Geschwätz lesen kann, beweist die „Deutsche Militärmusikerzeitung" mit einem Zitat aus einer Schallplattenkritik des „Mannheimer Tageblatts": „Columbia bringt auf Nr. L 2214 von Leoncavallo aus den bei uns so gut wie unbekannten „Pagliacci" zwei Duette." — Alle Achtung sowohl vor den musikalischen wie sprachlichen Kenntnissen dieses Kritikers!

Musikberichte und kleinere Mitteilungen.

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ildebrando Pizzetti: „Der Fremde". Oper. (Kgl. Oper in Rom.)

Kurt Weill: „Sturm auf Apoll". Volksstück. (Volksbühne, Berlin.)

Christian Lahusen: „Prinzeß Zuckerschnee". Schelmenspiel. (Stadttheater Köln).

Robert Alfred Kirchner: „Marionetten". Dichtung von Rudolf Hallbeck (Mecklenburg, Staatstheater Schwerin, Intendant Fritz Felsing).

Richard Strauß: „Arabella", Text von Hugo von Hofmannsthal (nächstjährige Salzburger Festspiele unter Clemens Krauß).

Karl von Feilitzsch: „Konrad und Maria", vieraktige Oper (Plauen i. V.).

Konzertwerke:

Kurt Weill: Kantate „Lindberghflug" in neuer Fassung (Berlin, Staatsoper unter Klemperer).

Herbert Brust: Orchestermusik op. 18 (Königsberg, Pr., unter H. Scherchen).

Bela Bartók: Rhapsodie f. Viol. u. Org. (Königsberger Rundfunk mit Scherchen u. Szigeti).

Herm. Unger: „Nächte im Schützengraben" für Chor (Minden i. W.).

Paul Höffer: Konzert für Violoncello und Orchester (Wiesbaden unter Erich Böhlke).

Sergei Rachmaninoff: „Glocken", Kantate (opus 35). (Musikverein Essen unter GMD. Max Fiedler, deutsche Uraufführung).

Janis Medin: Konzert für Violoncello und Orchester (durch Fritz Bühling unter GMD. Max Fiedler, Essen).

Paul Graener: „Deutsche Kantate" für Männerchor (Berliner Lehrergesangverein unter Prof. Rüdel).

Paul Graener: „Die Gesellenwoche", ein heiteres Chorwerk (Leipziger Lehrergesangverein unter Günther Ramin).

Hermann Ambrosius: Suite für Streichquartett (Leipzig, Gewandhaus-Kammermusik).

Richard Schiffner: 126. Psalm f. gem. Chor a cappella (Zickau, unter MD. Schanze).

Artur Kusterer: Sinfonie Nr. II (Städt. Musikdirektion Baden-Baden).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ilja Jacobsen: „Die Märchenschaukel" (Stadttheater Regensburg).

Antonio Modarello: „Ozeanflug". Tanzpantomime. (Stadttheater Augsburg.)

Jaap Kool: „Die Kaiserin von Neufundland". Pantomime. (Leipzig.)

Darius Milhaud: „La brébis egarée." Oper in 3 Akten. (Mannheim, Deutsche Urauff.)

Konzertwerke:

Darius Milhaud: „Actualités" (Braunschweig, unter Klaus Nettsträtter). — Unter diesem Titel verbirgt sich die — Begleitmusik zu einer Filmwochenschau mit den Untertiteln Pressa, Fliegerempfang, boxendes Kängeruh, Wasserkraftwerk, Eisenbahnattentat, Derby.

Pierre Maurice: „Gorm Grymme", Ballade für Chor, Solo, Orch. (Hamborn unter GMD. Karl Koethke).

Anton Dvorak: Konzert für Violoncello und Orchester, bearbeitet und instrumentiert von Günther Raphael (Leipzig, 4. Gewandhauskonzert, unter H. Münch-Holland).

Anton Dvorak: Streichquartett in f-moll (Gewandhaus-Kammermusik, Leipzig).

Adolf Prümers: „Jesus reinigt den Tempel", Kantate für 3stimm. gem. Chor, Soli u. Orgel (Evang. Hauptkirche Herne i. W., unter Leitung des Komponisten).

H. J. Therstappen: Zwei Nachtlieder für Sopran, Flöte, Klavier. (Instrumentalverein, Bremen.)

Richard Gress: Klavierquintett, u. Heinz Hermesmann. „Eine kleine Hausmusik" („Abend lebender Westfälischer Komponisten", Hamm-W.).

Paul Höffer: „Tanzmusik für Rundfunk" (Berlin).

Johannes Merkel: Improvisation und Fuge in h-moll (Andreaskirche, Leipzig).

Heinrich Kaminski: Passion für Chor, Orchester, Soli (Hamburg, unter Prof. A. Sittard).

Philippe Gaubert: „Les chants de Mer", sinfonische Dichtung (Paris).

W. v. Baußnern: „Dem Lande meiner Kindheit", Orchestersuite (München, unter Knappertsbusch).

Fritz Büchtger: „100 Kilometer", groteske Kantate für Rundfunk, und Walter Egk: „Ein neuer Sender sagt sich an" für großes Orchester und Männerstimmen („Neue Musikwoche", München).

Erich Rhode: Fünf Morgenstern-Lieder für eine Singstimme und Klaviertrio (Breslau).

Günther Raphael: Requiem (Schlesische Philharmonie, Breslau, unter Prof. Dr. Georg Dohrn).

Hermann Ambrosius: Streichquartett in c-moll (Baßermann-Quartett; anhaltisches Musikfest in Bernburg).

Hermann Ambrosius: „Musik für Rundfunk" (mitteldeutscher Sender unter Szendrei).

Jarecki: Streichquartett, T. Z. Kassern: „Konzert f. Sopran und Orchester" (Warschau).

Albert Roussel: Trio für Flöte, Viola, Violoncello, Martimi: Streichquintett, Casella: Cellosonate und Jos. Hüttel: Divertissement grotesque (Prag, Coolidge-Konzert).

Robert Blum: Partita für Orchester, Paul Müller: Hymne f. Orch. (Zürich, unter V. Andreae).

Theo Rüdiger: Cello-Konzert D-dur (Saalfeld).

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE.

DAS I. BADISCHE BRUCKNERFEST IN KARLSRUHE.

Die Stimmung der Musikfreunde war in Baden für Bruckner verhältnismäßig früh vorbereitet. Wolfrum setzte sich 1896/97 in Heidelberg, v. Reznicek 1898/99 in Mannheim für die erste und zweite Sinfonie ein, und schon 1881 hat Felix Mottl in Karlsruhe die „Romantische" aus dem Manuskript aufgeführt, 1885 das Adagio der E-dur auf dem Tonkünstlerfest. So besitzt Karlsruhe schon eine gewisse Brucknertradition, die in den letzten Jahren besonders durch F. Wagners und J. Krips liebevoll, intensiv durchgearbeitete sinfonische Interpretationen mit unverkennbarem Erfolg lebendig erhalten blieb. Das erste Brucknerfest in Baden ist also von Anfang an in Karlsruhe richtig am Ort, das musikalische Publikum, im allgemeinen nicht so aktiv beteiligt wie das Mannheimer und Heidelberger, weiß genau, um welche Größe es sich bei Bruckner handelt, und der auch hier wirkende Bruckner-Bund wird in seinen Bestrebungen auf nicht allzustarke Gegenströmung, wenn überhaupt, stoßen. Fühlbar steht das geistige Leben der Stadt im Strahlenzentrum der Bruckner-Idee über die Tage des „Festes", und seiner Wirkung auf musikalische Einstellung wird man sich auch weiterhin kaum entziehen können. Denn der musikalisch-praktische Teil, der Hauptwerken des Meisters galt, bot zu gewaltige Entladungsmöglichkeiten für die Verehrung des Brucknerschen Genies, das schon durch sein rätselhaftes Verhältnis vom devoten Menschen zum titanischen Schöpfer unwiderstehlich anzieht. In unserer Zeit auf eine musikalisch beeindruckbare Menschenmasse und besonders auf die reifende Jugend gerade durch Bruckners Ausdrucksmittel und -Formen in einer zusammenhängenden Reihe von Aufführungen zu wirken, muß als kulturell verheißungsreiche Aufgabe erscheinen: Bruckner bringt starken Zwang zur Selbstbesinnung, intensive Erhebung, seelische Eindrücke; die ethische und religiöse Wirkung, die Möglichkeit zur Stärkung des Idealglaubens ist ohne Zweifel mit einem Brucknerfest, das brucknertreue Aufführungen bietet, gegeben, wobei es auf die kirchliche Konfession des Hörers tatsächlich nicht ankommt, ist er nur wirklich musikempfänglich. Das muß gegen ein immer wieder auftretendes Vorurteil, als könne Bruckner nur dem Katholiken viel bedeuten, ausdrücklich betont werden.

Von wesentlichem Wert ist aber für jeden, der Bruckner nähertreten will, einige Vorbereitung auf seine musikalische Sprachform. Sein Leben, die Art seines rezeptiven und produktiven Schaffens kennen zu lernen, ist für den, der in sein Werk eindringen will, unerläßlich. An einführender Brucknerliteratur, großer wie kleiner, fehlt es ja heute nicht mehr. Die grundlegende Biographie von Göllerich-Auer, die Arbeiten von Gräflinger, Klose, Tessmer[1] u. a. haben den Boden zum Verständnis von Bruckners Dasein und Tonwelt erfolgreich vorbereitet. Diese Literatur ist wohl viel gelesen, aber sie muß noch weit mehr Gemeingut der Musikfreunde werden, wenn Bruckner so sehr wie jeder andere große Meister von ganz Deutschland, ja von der gesamten Kulturwelt besessen werden soll. Es genügt nicht, sich in großen Zügen von seiner Musik überzeugen zu lassen, sie verdient, vom Hörer nach eignen Möglichkeiten zu innerst erfaßt zu werden, und das wird bei der Schwierigkeit der Brucknerschen Partitur dem Laien nur möglich, wenn er sich durch zuverlässige Literatur in Bruckners Kompositionsart und Notenbild einführen läßt.

In dieser Erkenntnis hat man denn auch Dr. K. Grunsky, den Vorsitzenden des Württ. Brucknerbundes, gebeten, orientierende Worte zum Verständnis der Sinfonien zu sprechen. Er hat das in einem längeren Vortrag über Bruckners Satzformen klar und instruktiv, jedem verständlich getan, unterstützt von G. Mantel, der mit geeigneten Beispielen die Worte des Sprechers illustrierte. Da Dr. Grunsky ein Studium der Sinfonien am Klavier als das beste Mittel betrachtet, sich mit der Orchestersprache Bruckners vertraut zu machen, empfahl er für diesen Zweck Bearbeitung der Brucknerschen Orchesterwerke für zwei Flügel und spielte als Beleg die fünfte Sinfonie zusammen mit

[1] Vgl. u. a. „Brucknerbücher", G. Bosse, Regensburg.

G. Mantel vor seinen Hörern im Bürgersaal. Allerdings bleibt der Einwand: die wenigsten Spieler verfügen über zwei Klaviere, die wenigsten sind auch den Anforderungen der Bearbeitung an das technische Können so gewachsen, daß in jedem Fall ein erquickliches Spiel erzielt werden dürfte. Wie sehr es dabei auch auf exaktes Zusammengehen der Instrumente ankommt, hat die Vorführung im Bürgersaal gerade bewiesen. Daß die Bearbeitung sehr schöne Klangwirkungen erreicht, namentlich mit zwei verschieden schattierten Flügeln, steht außer Zweifel. Der Morgen des gleichen Tages hatte die Eröffnung und Besichtigung einer ansehnlichen Sammlung von Brucknerdokumenten gebracht. In den Vortragssälen der Hochschule für Musik waren erstaunlich viele Manuskripte, Briefe und sonstiges biographisches Material ausgestellt, die in zeitlicher Folge, von Dr. R. Haas-Wien erläutert, durchs ganze Leben des Meisters führten. Die Handschriften der Kompositionen fesselten den Brucknerfreund wohl in erster Reihe und erregten Bewunderung durch die Reinlichkeit und Sorgfalt, mit der diese für Bruckner „kultischen" Produkte seiner Lebensarbeit niedergeschrieben sind. Die öffentlichen Bibliotheken Wiens und Prof. M. Auer haben sich um die Bereicherung der Sammlung besonders verdient gemacht: ihnen verdankte man die meisten und wichtigsten Leihgaben. Am schönsten wäre es, wenn alle diese Dokumente in einer dauernden Brucknerausstellung in Wien beisammen bleiben könnten. Der Bad. Kammerchor von Franz Philipp sang zur Feier der Festeröffnung zwei Chorwerke Bruckners, für die der Raum etwas zu klein schien; Prof. Grüninger sprach als Vorstand des Bad. Brucknervereins, Dr. Finter als Oberbürgermeister der Stadt die eröffnenden und begrüßenden Worte; zahlreiche Gäste aus dem weiteren Deutschland und aus Österreich waren erschienen.

Das Musikfest selbst war eingerahmt von Bruckners Musica sacra. Es begann mit einer religiösen Andacht in der St. Stefanskirche und schloß mit der Großen Messe in der Festhalle. Den Auftakt gab ein von Philipp ausgeführter Entwurf Bruckners von 1847 für Orgel, Vorspiel und Fuge (jetzt im Druck erschienen). W. Krauß, Schüler Philipps, spielte das wirkungsvolle Werkchen in schöner Registrierung. Ein wie vorzüglich auf jeden Wink reagierendes Vokalinstrument Fr. Philipp sich mit dem Kammerchor geschaffen hat, zeigte die restlos befriedigende Interpretation einer größeren Zahl von Chorwerken Bruckners, die man schon ihrer Schwierigkeit wegen selten zu hören Gelegenheit hat. Teile der Kronstorfer „Choralmesse", einige Gradualia, das Ave Maria schufen farbenfrohe Abwechslung in der Reihe dieser a cappella-Chöre. An ihrer Wiedergabe bewunderte man die absolute Reinheit, die fast raffinierte Registrierung, die Fähigkeiten einer häufig wechselnden und plötzlich umschlagenden Dynamik und vor allem das durch und durch musikalische Eindringen in Ton und Sinn. Im Mittelpunkt des Abends stand, den Tempelrahmen beinahe sprengend, das Streichquintett, das die Angehörigen des Hochschulquartetts von J. Peischer in denkbar möglicher Anpassung an den Raum in sakraler Stimmung vollendet schön wiedergaben. Der Abend, von einer gewaltigen Hörerschaft besucht, wurde von jedermann als reinste kirchenmusikalische Andacht empfunden und hätte in ihrem gottverehrenden Charakter Bruckners Beifall gewiß gefunden.

Die zwei nächsten Konzerte gehörten dem Sinfoniker und seinem Orchester. Nicht sehr stark besetzt war die Festhalle zur Wiedergabe der ersten und fünften Sinfonie unter Leitung von GMD. J. Krips. Die erste Sinfonie, wohl eine Vorahnung des echten Bruckner, doch noch unvergoren, unausgeglichen, ungereift, überraschte durch ihr tonlich trotziges, oft hartes Gebaren, erfreute — hier zum ersten Male gehört — durch geniale Einfälle im einzelnen, rief aber als Ganzes wohl mehr Interesse als innerstes Entzücken hervor. Anders die bekanntere Fünfte, die in allen Sätzen Begeisterung erzeugte. Vielleicht nahm J. Krips da und dort die Tempi etwas zu rasch für Bruckner, der sich in der Eile nie völlig genießen läßt. Aber die bestimmenden, für den Meister besonders charakteristischen Klangwirkungen holte Krips schön und bewußt aus den vereinigten Orchestern des Karlsruher und Freiburger Theaters heraus: der Bläserchoral des Finale wäre einem frommen Mittelalter ohne Zweifel als Ankündigung des nahenden Gerichtstages erschienen. Auch sonst hatten die Bläser ihre „hohe" Zeit; an reicher und dankbarer Tätigkeit fehlt es ihnen bei Bruckner nicht, weder solistisch noch in Gruppen. Mit Genuß hörte man hier die Blasinstrumente in solcher Fülle und künstlerischer Vollendung exekutiert. Fast drohten sie, gerade im Finale der Fünften, übermächtig auf den Streichkörper zu drücken, der seinerseits in strahlender Schönheit und Reinheit des Zusammenspiels erklang. Fast ausverkauft war der Saal zur Aufführung der Achten, die Musikdirektor Hugo Balzer aus Freiburg beherrscht und beseelend dirigierte. Er brachte die Tempi, namentlich das Adagio, dieser „Schönheitsandacht", wohl abgewogen, leitete scharf und präzis in den schnellen Sätzen. Die Wiedergabe hatte Kompaktheit, erarbeitete schön die inneren Zusammenhänge; die ethischen Werte des Riesenwerkes kamen zu unaufdringlicher, unvergeßlicher Wirkung. Eigentlich

war mit dieser Aufführung den musikalischen Bedürfnissen für den Abend genügt. Aber nach Brauch des Brucknerbundes sollte auch ein moderner Meister zu Wort kommen, und das war Franz Philipp, der selbst seine „Friedensmesse“ dirigierte. Das gehaltvolle Werk, das in schöner Geschlossenheit eigenes Gedankengut seines Schöpfers verarbeitet und nach seiner Art ruhig neben der Bruckners sich hören lassen darf, war hier von früheren Aufführungen her schon bekannt und erntete, vom Komponisten auswendig und souverän geleitet, in allen Sätzen fein ziseliert und abgeklärt wiedergegeben, stürmischen Beifall.

Der Schluß des Festes brachte wieder „heilige“ Musik, die große Messe in f-moll. Sie gibt das stärkste Beispiel für Bruckners grenzenlose Frommheit. In diesem Sinne hat Dr. Heinz Knöll (Karlsruhe) das Werk auch außerordentlich stilwahr interpretiert; man spürte: er war sich der Verantwortung, die mit dieser Wiedergabe auf ihm ruhte, klar bewußt. Religiöses Pathos lag über der Aufführung als die ergreifendste Weihe. Jede Figuration, jede Modulation war ihm heilig, alle Wunder der Komposition kamen deutlich zu Ton und Klang. Ein Riesenkörper von Sängern und Instrumentalisten war vor dem Dirigenten aufgebaut; kaum hatte Karlsruhe in den letzten Jahren solche Tonwogen vernommen, wie sie jetzt die Große Messe ausströmten. Bachverein, Kammerchor, Theater- und Hochschulchöre, die vereinigten Theaterorchester von Karlsruhe und Freiburg, sie ergaben ein wahres musizierendes Heer. Aber Dr. Knöll, der geborene Chorleiter, hatte es in vollkommener Disziplin ganz in Gewalt, ein wundervolles Zusammenwirken vollzog sich, um die Messe zum wirklichen Kulminationsereignis des Brucknerfestes zu machen. Die fugierten Teile erfuhren denkbar plastische Ausführung, die Einsätze gelangen restlos, nicht minder die präzisen Abschlüsse (besonders auffallend: in excelsis!). Im Solistenquartett zeichnete sich durch den kirchlichen, satten Klang seines Organs der Baß aus, Johannes Willy (Frankfurt a. M.); nicht so ganz traf den Kirchenton Rob. Butz (Stuttgart), der sich stark zurückhielt. Aber das „Incarnatus est“ brachte er zu ähnlich hinreißender Wirkung wie Willy sein „Passus“. Konzertmeister O. Voigt spielte die Geigensoli rein; als ein fühlender Begleiter des Gesangs und als reine Künstlerleistung muß für Messe wie für Sinfonien die Ausführung der wichtigen Paukenpartien durch P. Klebe gepriesen werden, der gewiß einer der vorzüglichsten deutschen Paukenisten ist. Mit diesem höchsten Dokument für das Gläubigkeitsethos Bruckners klang das „Fest“ aus, auf das sich die ganze musikalische Erwartung von Karlsruhe seit langer Zeit konzentriert hatte: es ist wie eine wahre Feier musikalischer Versenkung verlaufen, hat die alten Verehrer des Meisters in ihrer Liebe gestärkt, hat ihm viele neue Freunde gewonnen.

Karl Preisendanz.

ZUM ZEHNJÄHRIGEN BESTEHEN DES „PFALZORCHESTERS“.

„Das in einer Zeit schwerster Not geschaffene Landes-Sinfonieorchester für Pfalz und Saargebiet ist für unser Kulturleben ein unentbehrlicher Besitz geworden. An keinen Ort dauernd gebunden, hat es das von ihm betreute Gebiet durch hochstehende künstlerische Darbietungen entzückt und emporgehoben über die Kümmernisse, Sorgen und Mühen der unendlich ernsten Gegenwart.“ Diese Worte aus der Festschrift zum Jubiläum des Pfalzorchesters umschreiben den Zweck seiner Gründung, das Ziel seiner Betätigung aufs glücklichste: denn was wäre aus dem kulturellen Leben der so musik- und sangesfrohen Pfalz geworden, als durch den Wegfall der früher so zahlreichen guten Militärkapellen nach dem Krieg weit und breit links des Rheins kein Orchester mehr zur Verfügung stand, um die Aufführung wertvoller Symphoniekonzerte, großer Chorwerke zu ermöglichen, — wenn nicht einsichtsvoll führende Kreise, in der klaren Erkenntnis der hier drohenden schweren Gefahr, gemeinsam mit den Städten, Gesangvereinen und Konzertgesellschaften des Landes, von dem bayerischen Staat und dem Deutschen Reich in gleicher Weise unterstützt, vor nunmehr zehn Jahren das „Pfalzorchester“ mit dem Sitz in Ludwigshafen a. Rh. ins Leben gerufen hätten.

Ein kurzer Rückblick auf die in diesen zehn Jahren geleistete künstlerische Arbeit zeigt deutlich die Daseinsberechtigung, noch mehr, die Daseinsnotwendigkeit des Orchesters: keine größere Stadt der Pfalz, die nicht jeden Winter eine regelmäßige Zahl von Orchesterkonzerten veranstaltete, kein größerer Chorverein, der nicht ein- oder zweimal im Jahr sich der Unterstützung des Orchesters bei seinen Aufführungen erfreute, kein bedeutendes Werk aus alter und neuer Zeit, das nicht in der Pfalz erklungen wäre, ganz zu schweigen von der großen Zahl hervorragender Solisten auf vokalem und instrumentalem Gebiet, deren Bekanntschaft die Konzerte des Pfalzorchesters vermittelte. Ungefähr 1000 Konzerte mag das Orchester in den zehn Jahren seines Bestehens gespielt haben, zum Teil noch unter äußerst schwierigen Verhältnissen, man denke an die Zeit der Inflation und der Separatistenunruhen, fürwahr, schon rein zahlenmäßig betrachtet, eine achtunggebietende Leistung. Und an der Spitze des jungen Unternehmens steht schon fast von allem Anfang an als verantwor-

tungsbewußter künstlerischer Leiter Generalmusik-Direktor Professor Ernst Boehe mütterlicherseits von pfälzischer Abstammung, ehemals Schüler von Ludwig Thuille und Rudolf Louis, der auch als Komponist prächtiger symphonischer Dichtungen hoch in Ehren steht. Seiner unermüdlichen, hingebenden Schaffenskraft und Schaffensfreude, verbunden mit höchster Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, ist es vor allem zu danken, daß das Pfalzorchester heute auf einer künstlerischen Höhe steht, die den Vergleich mit anderen, älteren Orchestern in keiner Weise zu scheuen braucht, eine Tatsache, die auch bei den wiederholten Kunstreisen im Deutschen Reich gern und freudig anerkannt wurde.

So ist es denn sehr wohl zu verstehen, daß das Pfalzorchester, stolz auf das Erreichte, hoffnungsvoll nach höheren Zielen zustrebend, sein zehnjähriges Jubiläum zu einem künstlerischen Fest besonderer Art ausgebaut hat.

Ein Festakt am 27. Oktober gab Behörden und Vereinen aus Nah und Fern Gelegenheit ihre Glückwünsche auszusprechen. Das erste Festkonzert unter Boehe's großzügiger Leitung brachte nach der einleitenden Toccata F-dur von S. S. Bach, von Kirchenmusikdirektor Arno Landmann aus Mannheim wirkungsvoll vorgetragen, das Beethoven'sche Violinkonzert, von Adolf Busch mit gewohnter technischer und geistiger Meisterschaft gespielt, und Bruckner's V. Symphonie in B-dur in trefflicher Wiedergabe. Im Mittelpunkt des zweiten Konzerts unter der Leitung von Sigmund von Hausegger stand Liszt's Dante-Symphonie, deren gewaltiger Eindruck noch ganz besonders gesteigert wurde durch die fast unübertreffliche Ausführung des Magnificat durch den Beethoven-Chor (Leitung Fritz Schmidt). Für das letzte Festkonzert hatte man Richard Strauß eingeladen, der festlich empfangen, begeistert gefeiert „Tod und Verklärung" und „Till Eulenspiegel" dirigierte; dazwischen erspielte sich Alfred Höhn mit der köstlichen Burleske einen besonderen, wohlverdienten Erfolg. Eine stattliche Zahl von Teilnehmern füllte in allen Veranstaltungen den großen Festsaal des Vereinshauses der I. G. Farbenindustrie und gab ihrer Freude über den schönen Verlauf des schönen Festes beredten Ausdruck, so daß man wohl hoffen darf, die Worte aus der eingangs schon genannten Festschrift möchten in glückliche Erfüllung gehen, wenn es da heißt: „Möge die veredelnde Kraft der Musik auch fernerhin die Gemüter durchdringen und die Herzen empfänglich machen für das wahrhaft Schöne und Gute."

August Richard (Heilbronn a. N.)

KONZERT UND OPER.

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

18. Oktober. Johann Pachelbel: Chaconne f-moll. — Sethus Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahre", Mot. f. 2 Chöre. — Philipp Dulichius: Gloria patri, Mot. f. 2 Chöre aus den „Centurien".

25. Oktober. Joh. Seb. Bach: Toccata u. Fuge d-moll. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn ein neues Lied", Mot. f. 2 Chöre.

1. November. Günter Raphael: Partita über den Choral: „Ach Gott vom Himmel sieh darein". — Arnold Mendelssohn: Motette zum Reformationsfest.

LEIPZIG. Einen ganz ausgezeichneten Abend hatte B. Walter im 2. Gewandhauskonzert, in dem er die D-dur-Sinfonie mit Menuett (1782, K. V. 385) mit einer inneren Beweglichkeit und einer Versenkung ins Kleine ohne geringste Verletzung des sinfonischen Zuges leitete, die die Zuhörer eigentlich noch stärker hätte entzücken müssen, als es der Fall war. Tschaikowskys am Schluß gespielte Phantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia" sprach sie offenbar stärker an. Ein Ereignis war aber auch die Sängerin, Fr. V. Janacopulos (Paris), die Händelsche Koloraturen in einer seit langem nicht mehr gehörten Meißelung sang, sowie Didos Klage von Purcell in ergreifender Verinnerlichung. Wenig bedeuten gegen derartige Seelenkunst M. Ravels drei Orchestergesänge „Schéhérazade", nämlich sehr, sehr wenig Musik bei großer Ausdehnung. Auch die deutsche Neuheit, die Serenade für kleines Orchester von K. Thomas, war keine Freude, wenn auch aus anderen Gründen. Sie ist bei aller Musikalität innerlich stillos und seelisch ziemlich eng, atmet — ich kann mir nicht helfen — jene Leipziger Luft, die menschlich eingeengt und nach einem frischen, scharfen Luftzug verlangen läßt. Stilistisch geht's ganz durcheinander, im ersten Satz wird Strawinsky verniedlicht, vor allem erlebt man immer wieder eine Vermengung von „dünnem" mit „dikkem" Stil, es schwingt nun eben nicht frei und selbstverständlich. Wie wenig hat Ravel musikalisch zu sagen, aber — Stil haben seine Sachen, was sie auch in der großen Welt eine Rolle spielen läßt.

Weniger glücklich war der Abend unter H. Scherchen, der, zum ersten Male an dieser Stätte dirigierend, mit einem ausgeprägten Gewandhausprogramm (Genoveva-Ouvertüre und Brahms' Dritte) allzusehr den Vergleich mit früheren Zeiten herausforderte. Warum gab uns Scherchen nicht einen Reger, den er geradezu einzig gibt! Die Sinfonietta ist zudem das Gewandhaus immer noch schuldig geblieben. Aber Schumann und Brahms, das geht, trotz gestrafftester Momente, gerade an dieser Stätte nicht. Wo blieb das blühende Leben der Mittelstimmen bei Brahms, überhaupt das innige Weben und Singen! Und den 2. Satz als Adagio statt als Andante zu hören, ist für den fast aufreizend, der ungezählte Male das Brahmssche Tempo unter Nikisch erlebt hat. Dann gab's noch eine Uraufführung besonderer Art, das als Torso aufgefundene und von G. Raphael konzertfähig gemachte Violoncello-Konzert des 24jährigen Dvořák, famos gespielt von H. Münch-Holland. Zweifellos ein schönes Konzert mit gesunden, prächtigen Gedanken, das Persönliche fehlt aber noch so gut wie ganz, was noch verstärkt wird durch die zweifellos hingebungsvolle Arbeit Raphaels, der sich, seinem Vorwort zufolge, unmittelbar als Komponist zu betätigen hatte („Durchführung und Bearbeitung der Themen fehlten ganz"). Aber trotzdem, die Cellisten werden sich mit dem ungemein cellomäßigen Konzert beschäftigen wollen. Echten Dvořák strömt aber das ebenfalls neuentdeckte und in der Gewandhauskammermusik uraufgeführte Streichquartett in f-moll aus, ein Werk, an dem man nur seine helle Freude haben kann, wenn auch der erste Satz noch keine volle organische Durchbildung aufweist. Aber diese vollblütigen Gedanken, dieses Feuer vor allem im letzten Satz! Das Werk dürfte bald in den Händen aller Quartettisten sein. So trefflich es gespielt wurde, so dachte man doch an die früheren „Böhmen".

Eine Spielfolge vornehmster Art hatte H. Weisbach-Düsseldorf, ebenfalls noch Neuling im Gewandhaus, seinem Konzert gegeben: R. Stephans Musik für Orchester — ein sehr starker Erfolg — und Bruckners Neunte, zwischen welchen Werken die von Pauer ausgebildete, nunmehr in Paris lebende junge Pianistin O. da Nascimento die innerlichen, noch herrlich blühenden sinfonischen Variationen für Klavier und Orchester von C. Franck fein poetisch weiblich spielte. Weisbach ist Dirigent durch und durch; er beschwor — das läßt sich nun einmal vorläufig nicht ändern — mit Bruckners Sinfonie Nikischs Schatten, ohne ihn vollständig zu besiegen. Gar zu gern möchte man diesen ausgezeichneten Dirigenten gerade auch in klassischen Werken kennen lernen.

In bester Stimmung befand sich dieses Mal H. Pfitzner (5. Gewandhauskonzert), der bei aller festen Hand das herrliche Orchester gewissermaßen aus sich heraus spielen ließ, so daß ein überaus wohltuender Eindruck zustandekam. Er brachte etwas „Neues", des 20jährigen C. M. v. Weber 1. Sinfonie in C-dur, mit, die zwar nicht sinfonisch, aber in sonstiger Beziehung — welch schön romantisches Andante! — von Anfang bis Ende fesselte. Dann die drei Vorspiele zu „Palestrina" mit sinnigen Geleitworten von F. Wolfes, ergreifend in ihren Geständnissen eines einsamen Menschen. Die Oberon-Ouvertüre erweckte wahrhafte Glücksgefühle! Das Hornthema, die ganze Stimmung, mehr wert als die ganze moderne Musik, sagte jemand mit Lächeln. R. Bockelmann sang Händel und Pfitzner, sofern aus dem Loeweschen, von diesem instrumentierten „Erlkönig" ebenfalls etwas beinahe Pfitzner-Romantisches geworden ist, die Rauheit des Originals ist abgestreift. Bockelmann sang die erste Arie vorzüglich, die zweite, Nasce al bosco aus Ezio, mißverständlich durch viel zu schnelles Zeitmaß. Tiefste gesangliche Eindrücke hatte Elena Gerhardt in der Gewandhauskammermusik mit dem Vortrag von Schumanns „Frauenliebe und Leben" vermittelt. Selten habe ich die immer noch herrliche Künstlerin innerlicher singen hören als an diesem Abend, was auch damit zusammenhängen mag, daß nicht ihre äußerliche Pianistin, sondern ein echter Musiker, G. Ramin, am Flügel saß. Tags darauf hatte ich Gelegenheit, Schallplattenvorträge der Künstlerin zu hören. Man sage, was man will, die Kluft zwischen unmittelbaren und mechanisierten Vorträgen ist und bleibt unüberbrückbar, abgesehen davon, daß Klavier auf Schallplatten mit dem echten Klavierklang nichts zu tun hat. Mit der Zeit wird sich auch die heutige Grammophonwut legen und sich in angemessenen Grenzen halten.

Günther Ramin als Dirigent (2. Philharm. Konzert)! Eine wirklich erfreuliche Überraschung. Zwar noch nicht bei Händels Concerto grosso in h-moll, bei dem erst der letzte Satz aufhorchen ließ, der Vortrag von Beethovens Vierter war aber derart innerlich feurig und beschwingt, dabei technisch genau, daß man seine helle Freude an dieser echt musikalischen Dirigentenleistung haben mußte, trotzdem die eigentlich manuelle Schulung im Sinne heutiger Orchesterdirigenten noch fehlt. Diese ist auf Sparsamkeit der Bewegungen gestellt, damit um so mehr bei Höhepunkten getan werden kann. Die Variationen von Adolf Busch über ein Thema von Mozart habe ich allerdings anderwärts einmal besser gehört, so daß das schöne Werk auch stärker überzeugte. R. Serkin spielte Mozarts C-dur-Konzert (K. V. 467) erst im letzten Satz

wirklich gut; die jüngere Generation weiß tatsächlich nicht mehr, was wirkliches Mozartspiel heißt, bei dem ohne eigentlich perlenden Anschlag nicht auszukommen ist.

Reich wäre die musikalische Ausbeute beim hiesigen Rundfunk, der sehr viel musikalisch Wertvolles bietet. Die Einrichtung, von verschiedenen Quartettvereinigungen des Senderbezirks wenig bekannte Kammermusik spielen zu lassen, bewährt sich sehr gut, sofern dadurch offenkundig wird, wieviel Wertvolles in der Vorkriegsmusik unbeachtet geblieben ist. Wir erinnern an Quartette von Gernsheim — von diesem auch einmal eine famose Sinfonie in B-dur —, Klughardt, Büttner, Draeseke u. a. In dem Zyklus „Die deutsche Sinfonie" waren, wohl zum ersten Male, u. a. Sinfonien von Graupner und Graun zu hören; die ersteren sind ziemlich derb deutsch, Graun ist geradezu Weltmann dagegen. W. Niemann spielte zum ersten Male sein neues Klavierwerk „Bali", wobei sich die Einfügung verbindenden Textes trefflich bewährte. Ein schönes Werk, bald mehr von außen, dann aber auch von innen zu fassen. Eine kleine Suite für Orchester von Maaß machte mit einem „Nazarener" bekannt, und zwar überzeugend, H. Ambrosius (beides Uraufführungen) überraschte in seiner Kleinen Musik für Orchester durch eine echte „Ballade". Zum ersten Male stand R. Strauß im Senderaum, hetzte aber derart, daß das Orchester kaum mitkam und seine eigenen Werke nicht wenig darunter litten. Das Überraschendste: Strauß traf den Erzählerton am Ende von „Till Eulenspiegel" ganz und gar nicht. — Auch Spohrs Nonett war zu hören; außer dem Scherzo fesselt es heute nicht mehr eigentlich; der 1. Satz ist geradezu weiblich empfunden. A. H.

LEIPZIG. Der Riedelverein feierte sein 75jähriges Jubiläum mit der Aufführung von Mahlers 8. Sinfonie. Seit seiner Gründung durch Karl Riedel, 1854, ist der Verein bis auf den heutigen Tag ein wichtiger Faktor im Musikleben Leipzigs gewesen, besonders zur Zeit seines ersten Dirigenten und dann 1898—1907 und 1909/13 unter dem ausgezeichneten Georg Göhler. Nach dem Kriege übernahm ihn Max Ludwig, ein Vollblutmusiker mit tüchtigem Können, der mit sicherer Hand und feinem Klangsinn Chor und Orchester zu führen versteht und kraft seiner hervorragenden Fähigkeiten den Verein wieder auf die alte Höhe gebracht hat. Die Aufführung der Sinfonie der Tausend, eines Werkes, das wie kaum ein anderes den Zwiespalt in Mahlers Seele, sein Ringen um Letztes und Höchstes offenbart, war nicht nur auf Grund des aufgebotenen Riesenapparates, sondern besonders wegen der in allem wohlgelungenen und künstlerisch hochstehenden Wiedergabe festlich zu nennen. Neben den sieben Solisten, dem fleißigen, unermüdlichen Orchester und den mit Hingabe singenden Chören feierte man in erster Linie Max Ludwig. Der Lorbeerkranz und andere Ehrungen, die ihm zuteil wurden, können nur kleine Zeichen sein für die Dankbarkeit, die man dem wegen seines Könnens, wegen seiner Bescheidenheit und Schlichtheit so liebenswerten Künstler und Menschen Ludwig schuldig ist. — Das Schachtebeck-Quartett ist in den Mittelstimmen durch Michael Schmid (2. Viol.) und Ernst Hoenisch (Viola) neu besetzt worden und hat sich dadurch klanglich entschieden verbessert. An einem Haydn und Dvorak gewidmeten Abend zeigte sich das schlichte, verinnerlichte und jedem äußeren Effekt abholde Musizieren dieser Vereinigung recht erfreulich. Ein Streichtrio des Grabnerschülers Miklos Rosza, ein von tüchtigem polyphonen Können zeugendes und in der Erfindung beachtenswertes, nur etwas zu lang geratenes Werk, kam zur Uraufführung. — Winifred Christie führte den Bechstein-Moor-Doppelflügel in einer vielseitigen Vortragsfolge sehr erfolgreich vor. Das neue Instrument, das sich wegen der hohen Anschaffungskosten wohl schwer einführen lassen wird, bietet technische und künstlerische Vorteile mannigfacher Art. Stücke stark virtuosen Einschlags, wie z. B. die Lisztsche Campanella, lassen sich auf ein geringeres Maß technischer Schwierigkeit zurückführen, die Oktaventechnik wird bedeutend erleichtert und erweitert und — vor allem — der Klavierklang gewinnt an Durchsichtigkeit und Auflockerung. Der 4-Fuß-Ton des hinteren Manuals bringt neue Klangschattierungen, die dem heutigen Klavier bislang unmöglich waren. Das meisterhafte Spiel Winifred Christies, deren Bachauffassung allerdings stark romantisch ist, rückte die Vorzüge des neuen Instrumentes in helles Licht. — Einen ganzen Abend Lisztscher Klavierkompositionen mit ihrer glänzenden, brillanten Oberflächenkunst anzuhören, ist allenfalls noch möglich, wenn ein Sigfrid Grundeis ihn betreut. Sein Forte ist ehern-metallisch, seine piano-Kantilene zart und männlich-herb, seine überragende Technik blitzsauber und bis ins kleinste ausgefeilt. Die immer wiederkehrende h-moll-Sonate hörte man seit langem nicht so plastisch und an Gegensätzen reich. Dr. P. R.

DRESDEN. Im Rahmen eines Sinfonie-Konzertes der Staatskapelle brachte Fritz Busch eine deutsche Uraufführung und zwei Erstaufführungen heraus. Die Uraufführung erlebte Honeggers Mouvement symphonique „Rugby". Ein Werk aus der glei-

chen rein äußerlichen Einstellung zur Kunst entstanden wie die Fahrt der Lokomotive Pacific 231. Nur von viel schwächerer Illusionskraft wie diese, man kann wirklich nicht einmal sagen unterhaltende Darstellung des anglo-amerikanischen Sportspiels. Die Aufnahme war dementsprechend kühl. Aber, die Temperatur im Hause zu erhöhen, dazu war auch die zweite Programmnummer nicht angetan. Das waren drei Sätze aus einer Suite für großes Orchester und Gesang — im letzten Satz tritt ein unsichtbarer Frauenchor hinzu — „The Planets" op. 32 des Engländers Gustav Theodore Holst. Es war ein Glück, daß uns Busch die vier andern Sätze schenkte! — Wieder eine Tonschöpfung, die bezeugte, daß unsre Zeit jedes von Innen Herantreten an die Kunst verlernt hat. Alles leerer Schall. Bombastische Phrase. Mars wird als „Bringer des Kriegs" charakterisiert mit viel Lärm um Nichts, Merkur als geflügelter „Götterbote" im Scherzostil, Jupiter als „Freudenbringer" gefeiert. Was aber Offenbach viel besser gelang. — Die Aufnahme dieses mißlungenen Flugs in die Sternennacht war nicht wärmer wie die des Ballspiel-Matchs.

Und leider konnte auch die dritte Neuheit des Abends: Busonis Rondo Arlecchinesco op. 46 nicht stärker interessieren. Das Programmbuch meldete, daß es in New-York (1915) entstanden sei. Und wahrscheinlich konnte sein Schöpfer in der Umwelt der Wolkenkratzer in keine rechte Carnevalsstimmung kommen.

Diesen drei Werken ausgerechnet Mendelssohns Schottische Sinfonie folgen zu lassen, hieß für die Hörer sich völlig umzustellen. Aber sie taten es und fühlten sichwohl in der doch eigentlich als überwunden geltenden Sphäre einer romantisch-sentimentalen Gefühlswelt. Sie fühlten die Musik, die in ihr lebte, und die Kultur, der sie entstammte. O. Schmid.

DRESDEN. In Abwesenheit Fritz Buschs, der in London den kleinen Amerikaner Menuhin einführte, hatte Hermann Netzelbach die Aufführung der ersten Neuheit der Spielzeit übernommen, der Max Brandtschen Oper „Maschinist Hopkins". — Oper? — Kino-Kitsch mit Musik! — Hintertreppen-Roman in 12 Bildern. —

Heldin: ein von Stufe zu Stufe sinkendes Weib. Ort der Handlung: Fabrikstadt. — Natürlich Amerika. Von wegen Niggers, Tiller-Girls und Yazz-Band. — Nähere Umwelt: Maschinenhallen, Kontor, Vergnügungs-Etablissement, Hinter den Kulissen, In der Theatergarderobe, In der Bar, rectius Kaschemme, Auf der Gasse etc. Das Weib wird, als sie einem von der Gasse ihre Gunst schenkt, von dem Helden erstochen, und dieser, wie sein Vorgänger, ihr Ehegemahl (?), wird irgendwie „zwischen die Räder" befördert. — Aber Maschinist Hopkins, der so etwas wie ein „Edel-Kommunist" sein soll, bleibt als Sieger auf dem Platz. Daß er genau so ein Lump ist wie die Andern und das Weib vergewaltigte, macht nichts. Das nennt man „freie Liebe".—

Befremden mußte nur, daß man so ein Stück auf einer Bühne gab, die vom Lande als Volksbildungsstätte erhalten wird. Und dieses Befremden gab sich auch am Schlusse demonstrativ kund.

Und die Musik tut nichts, um einen Schleier über diese Brutalitäten zu breiten. Selbst einer der Führer der hiesigen Moderne bekannte zudem ganz offen, daß sie „erfindungslos" sei. Und das „Neue" an ihr ist also nur die Verklanglichung des Fabriklärms mittels eines großen Aufwands von Sprech- und Singchören, Lautsprechern, Orchestergetöse usw. — Kino-Kitsch mit Musik! — Es bleibt dabei! O. Schmid.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

12. Okt. Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll. — Ph. E. Bach: „Bitten", „Der 17. Psalm". — Joh. Gottl. Graun: Larghetto und Allegro aus einem Trio (Riemann). — Homilius: „Deo dicamus gratias". — Graun: Siciliano und Allegro f. Trio. — Homilius: Magnificat Nr. 4.

26. Okt. Muffat: Suite f. Orgel d-moll. — Mendelssohn: „Kyrie eleison" u. „Heilig, heilig" f. 8st. Chor. — Alex. Winterberger: „Harre meine Seele" f. Orgel und Singstimme. — Händel: Adagio und Largo f. Violine aus Sonate III. — Mendelssohn: Psalm 43 f. 8st. Chor.

2. Nov. Don Jimenez de Antequera: „Batalla de sexto tono" f. Orgel. — G. P. da Palestrina: „Jubilate Deo", Psalm 100 f. 8st. Doppelchor. — G. P. da Palestrina: „Laudate Dominum", Psalm 117 f. 8st. Doppelchor.

MÜNCHEN. Mit der Uraufführung von Jaromir Weinbergers „Weihnachten" übernahm Clemens von Franckenstein, dem man leider in den letzten Jahren nur mehr selten als Konzertdirigenten begegnet, die Patenschaft an einer reizvollen Schöpfung, die echtem Musikantenblute entsprossen ist. Die sehr herzliche Aufnahme gab Gewähr, daß es durchaus keiner Nottaufe galt. Der Komponist des „Schwanda" zeigt mit seiner bildhafter Wirkung zustrebenden Musik, daß er den

etwaigen Vorwurf der „Programmusik“ durchaus nicht scheut, und läßt den Vorhang über eine Reihe von Szenen aus der Weihnachtsgeschichte emporwallen, so über dem Niederschweben der Engel, der Anbetung der heiligen drei Könige, der Huldigung der Kinder und Tiere vor dem Christkind. Ganz besonders reizend ist jenes Stück, in dem die böhmischen Musikanten, die ebenfalls das Ihrige zu dem Freudenfeste beisteuern wollen, dem Kinde in der Wiege eine alte Tanzweise vorspielen, die sich mit der steigenden Andacht der Spieler einem Choral als Cantus firmus vermählt. Weinberger hat in dem richtigen Gefühl, daß wie kein anderes das Weihnachtsfest den Menschen wieder an Hand einer lockenden Sehnsucht ins Kinderland zurückführt, dies Paradies in alten Volksweisen neu erstehen lassen und damit einen Grundton geschaffen, der das Band stilistischer Einheit um das Ganze schlingt. Mitunter freilich spielt dem Komponisten sein bedeutendes Könnertum einen Streich, indem er ihn zu instrumentalen Mitteln, zu Orchesterwirkungen und technischen Bravourleistungen greifen läßt, die die Schlichtheit des Vorwurfs zuweilen mit allzu artistischem Zierrat bedrohen. Da auch der Humor den freundlichen Bildern nicht fehlt, mischt sich der Reiz steter Abwechslung in das bewegt abrollende Kaleidoskop dieser Weihnachtsszenen, die die Münchener Philharmoniker mit spürbarer innerer Anteilnahme gespielt haben..

Die Staatsoper erfreute mit der Wiedergabe von Rossinis „Angelina“, einer Neubearbeitung jener „Cenerentola“, die in nächster zeitlicher Nachbarschaft des „Barbiers von Sevilla“ steht. Das Libretto hat das Aschenbrödel-Märchen aus der poetischen Sinnigkeit seiner deutschen Gestaltung in romanische Empfindungswelten hinübergerückt und mit reichlichen buffonesken Schnitzeln aufgekräuselt. Ein letzter Sonnenblick des Rokoko lächelt in diese schwebende, von allem Geist der Schwere befreite, freilich auch etwas leichtfertige Musik herüber, die die Tastatur des Seelischen nur mit leichten Fingern anstreift. Um so köstlicher sind die von buffonesker Laune durchschwungenen, silberfiligranigen Ensembles geraten, und das Vorlauttun, Kichern und Tuscheln einiger Instrumente, vor allem der Bläser, dieser enfants terribles des Rossinischen Orchesters, ist nun zum Entzücken gar. Das Werk erfordert Sänger von großen Fähigkeiten. Fritzi Jokl, Fritz Kraus, Julius Patzak und Paul Bender fanden dabei Gelegenheit, sich in allen Sätteln des Belcanto gerecht zu erweisen, letzterer bestach zudem noch durch eine darstellerische Leistung von feinster Kultur. Die Spielleitung von Kurt Barre zeigte sich sehr einfallsreich; am Pulte saß der Bearbeiter Hugo Röhr und musizierte diesen zu Unrecht vergessenen Rossini einem jubelnden Erfolge entgegen.

Dr. Wilhelm Zentner.

NÜRNBERG. Die im Oktoberheft erwähnte Opernkrise ist im Sand verlaufen. Gegen Schluß der vorigen Spielzeit brachte man nicht mehr viel Energie auf. Lediglich Wolf-Ferraris „Sly“ fand einiges Interesse und Rudolf Otto Hartmann machte durch eine entzückende Inszenierung Siegfried Wagners komische Oper „An allem ist Hütchen schuld“ zu einem freundlichen Erfolg, der wegen der Theaterferien leider nicht mehr ausgenützt werden konnte. — Die neue Saison begann günstiger. Vor allem hat sich gegenüber dem Vorjahr das künstlerische Niveau gewaltig gehoben, also doch wohl eine Frucht der Theaterdebatte. Die Spielzeit wurde eröffnet mit dem Intermezzo von Richard Strauß, der selbst anwesend war und später sein Werk einmal dirigierte. Man mag zu dem Libretto, das ja ein Porträt der Familie Strauß darstellen soll, stehen, wie man mag, auch dieser Komödie kann man einen Respekt nicht vorenthalten. Die Partitur weist gerade bei öfterem Hören viele Feinheiten auf, die nicht nur in den prächtig gearbeiteten Vor- und Nachspielen stecken. Die zweite Neueinstudierung war „Aida“. Hier war wirklich neustudiert worden. Selbst die Szenerie und Kostüme waren neu. Der Erfolg dank der packenden Regieleistung Otto Hartmanns und der straffen musikalischen Diktion Alfons Dressels war ein großer. Er blieb auch den weiteren Aufführungen treu. Rossinis „Barbier von Sevilla“ erlebte eine frohe Wiedererweckung; ebenso konnten die „Meistersinger von Nürnberg“ in neuer Studierung sehr gefallen. Intermezzo und Meistersinger wurden anfangs November in Budapest durch die dort im Rahmen der sog. „Nürnberger Woche“ gastierende Nürnberger Oper gespielt und war der Erfolg, namentlich der „Meistersinger“, großartig, da Intendant Dr. Maurach sich mit seiner Inszenierung alle erdenkliche Mühe gegeben hatte. Die Oper fand auch kürzlich in Nürnberg bei ausverkauftem Hause jubelnde Aufnahme, die der prächtigen Darstellung, vor allem dem Hans Sachs Jaro Prohaskas galt. „Schwanda“ spielte auch bei uns seinen Dudelsack und hat bis zur Stunde als Volksoper stets gute Häuser. Eine Neueinstudierung der „Carmen“ sollte die Vorzüge der neuen Altistin Gertrud Rünger zeigen, die, von Köln kommend, für Nürnberg einen unschätzbaren Gewinn bedeutet. Auch den „Ring“ und anderes mehr wird man in Angriff nehmen, so daß man gegenwärtig mit dem Nürnberger Theater wohl zufrieden sein muß.

Das Konzertleben Nürnbergs leidet unter einer geradezu erstaunlichen Dezentralisation. Drei Konzerte an einem Abend sind keine Seltenheit. Wenn dann allerdings solche zusammenfallende Veranstaltungen gut besucht sind, ist man geneigt, diese Konzertfreudigkeit für ein gutes Omen in unserem Musikleben anzusehen. Daß trotz Radio solche Interessen vorhanden sind, kann eigentlich wieder zuversichtlich stimmen. Eine ganze Reihe von Gästen sind bereits in den ersten Wochen der neuen Saison bei uns eingekehrt. Edwin Fischer kam auf Einladung des Privatmusikvereins und begeisterte wieder als Dirigent seines Kammerorchesters und als Pianist zugleich die Zuhörer mit Bach und Mozart. Das Buschquartett setzte diese Abonnementskonzerte günstig fort. Der Philharmonische Verein, der jährlich mit dem Städtischen Orchester und auswärtigen Dirigenten erlesene Abende veranstaltet, verpflichtete für das erste Konzert den Berliner GMD. Otto Klemperer, welcher als abendfüllendes Werk die ungekürzte achte Brucknersymphonie zur Aufführung brachte. Der Berliner Staats- und Domchor sang unter Hugo Rüdels Leitung in der St. Lorenzkirche. Aus seinem Programm interessierte vor allem die Wiedergabe der Passion nach Markus von dem jungen Kurt Thomas. Das harmonisch und akkordlich hochinteressante Werk fesselt durch aparte Klangwirkungen in hohem Maße. Auswärtige Solisten kommen ziemlich häufig nach dem Pegnitzstrand. Salvatori Salvati, ein geschmeidiger Tenor, ersang sich bei vollem Haus reichen Beifall. Sein ernster Vortrag steht zu dem nur auf spielerischen Effekt berechneten Auftreten Umberto Urbanos, der stets vor ausverkauftem Saal singt, in krassem Widerspruch. Auch Henri Marteau, der treffliche Geiger, gehört zu den alle Jahre wiederkehrenden Künstlern. Die Nürnberger Streichorchestervereinigung für klassische Musik hat hier das Verdienst, diesen Meister der Geige zu verpflichten und mit ihm zu musizieren. Paul Hüttisch, der künstlerische Leiter dieser Vereinigung, führte bei dieser Gelegenheit des verstorbenen August Halm d-moll-Symphonie für Streichorchester erstmalig in Nürnberg auf. Die Städtischen Konzerte unter August Scharrers Leitung bringen in regelmäßigen Abständen gute, meist klassische Musik, ohne aber sonderlich in den Vordergrund damit zu treten. Wer die Verhältnisse näher kennt, weiß, daß hier mißliche Umstände mitspielen. Das Städtische Orchester soll neben dem vollen Theaterdienst auch sämtliche Konzerte Nürnbergs, sowohl die städtischen wie die der Vereine, übernehmen. Unter dieser Arbeitslast muß naturgemäß die Qualität des Gebotenen leiden. Darum begrüßte man die Gründung eines zweiten Orchesters aufs wärmste, das sich kürzlich hier gebildet hat. Die „Neue Philharmonie" existiert unter der Leitung von Bernh. Bischoff, einem erprobten Dirigenten. Nur ist die finanzielle Seite nicht gelöst. Denn die Vereinigung steht vorerst ohne jede Subvention auf eigenen Füßen und will durch Konzerte, welche das Volkstümliche betonen sollen, durch Reisen in Nordbayern und durch Übernahme von Begleitungen bei Vereinsveranstaltungen auf seine Kosten kommen. Ob's gelingen wird, ist eine Frage der Zeit. Der Nürnberger Lehrergesangverein brachte unter der Leitung von Musikdirektor Fritz Binder die „Neunte" von Beethoven und das selten gehörte Regersche Chorwerk „Die Nonnen", einen feinen, harmonisch difficil gearbeiteten Satz, der tiefe Wirkungen hinterließ. In der St. Lorenzkirche veranstaltet Walther Körner ganz ausgezeichnete Abendmusiken, die mit dem Schaffen Bachs verbinden sollen. Außer regelmäßigen Orgelkonzerten erregte ein Kantatenabend, ausgeführt von dem Bachchor der Kirche, berechtigte Bewunderung. Daß gerade diese Abendmusiken, die auch in den Vorstädten festen Fuß fassen, so gut besucht werden, spricht für das gesunde Empfinden eines großen Volksteils in musikalischen Dingen. Der Kammerchor von Otto Döbereiner brachte eine Reihe von Ur- und Erstaufführungen in einem eigenen Abend im Rathaussaal und konnte tüchtige Tonsetzer wie den Münchner Fritz Valentin und den einheimischen Komponisten Max Gebhard mit Recht in den Vordergrund stellen. Nach wie vor setzt sich auch Markus Rümmelein in selbstloser Weise für die Propagierung neuer Musik, soweit sie auf dem Boden eines gesunden Fortschritts steht, hingebungsvoll in seinen intimen Kunstabenden der Musik ein. Dr. Fritz Jahn.

STUTTGART. Das Landestheater brachte die reichsdeutsche Uraufführung von Anton Dvoraks letztem Bühnenwerk „Rusalka". Die Gründe, aus denen diese Uraufführung so spät kommt, trotz der Beliebtheit, deren sich das Werk in seiner böhmischen Heimat erfreut, sind durchsichtig. Jaroslaw Kwapil hat in seinem Buch einen Stoff behandelt, dessen Kernmotiv sich deckt mit dem der Undine. Lortzing steht ihm darum bei uns im Wege; nicht bloß zufolge eines Gewohnheitsrechts, sondern weil sein Ton unserm Volkstum selbstverständlich näherliegt (für die Erhaltung der Undine im Opernspielplan ist ja doch ihre Volkstümlichkeit in erster Linie maßgebend), dann aber auch, weil er ein wesentlich handfesteres Theater macht. Damit ist nichts gesagt gegen den Wert von Kwapils Libretto, das auf der von ihm ein-

genommenen Ebene, der des „lyrischen Märchens", sich sehr günstig darstellt, in dichterischer Beziehung — das wird auch durch die Übersetzung Josa Wills hindurch deutlich — dem Lortzingschen Buch unbedingt überlegen ist, vor allem gar nichts hat von dessen Bürgerlichkeit. In musikalischer Hinsicht dürfte das Hindernis für die Einführung der Rusalka bei uns der spezifische Wagnerianismus Dvoraks gewesen sein. Wie die Wagnersche Technik unter Verzicht auf betonte Eigenart aus seinem Volkstum heraus vermusiziert, das mag man früher nicht unbefangen genug, ohne Zwang zu unangemessenem Vergleich haben aufnehmen können. Heute, bei mehr und mehr sich erweiternder Distanz von Wagner, empfinden wir gerade das unsubjektiv Naturhafte, die rassische Unabhängigkeit bei aller äußern Gefolgschaft als einen nicht geringen Reiz. Der Gesamteindruck des Werks ist überaus rein; von einer melancholischen Anmut, die gefangennimmt auch da, wo, wie beim Schluß, eine gewisse Schwäche leider nicht übersehen werden kann. Es ist nicht zum wenigsten diese Reinheit der Wirkung, derentwegen man wünschen möchte, daß die Rusalka, alternierend etwa mit der Undine, auf unsern Opernbühnen Eingang fände. — Die Aufführung, musikalisch unter Swarowskys, szenisch, in Bildern Cziosseks, unter Stangenbergs Leitung, hatte Niveau und Haltung. Von den Sängern zeichneten sich aus die neuverpflichteten Paula Kapper und Hermann Homer in den Rollen der Rusalka und des Wassermanns.

Im ersten Sinfoniekonzert des Landestheater-Orchesters kam, unter Führung Leonhardts, mit Gustav Havemann als Solisten, zur Uraufführung Günther Raphaels dreisätziges Violinkonzert in C-dur. Raphael macht den von vornherein einigermaßen problematischen Versuch, die Formen von Toccata, Ciacona und Gigue konzertmäßig zu verarbeiten; mit bemerkenswerter Schreibfertigkeit, doch in einer wahllos eklektischen Tonsprache ohne erfinderischen Zwang und selbst ohne tiefere handwerkliche Konzentration. Herm. Roth.

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

In London fand ein Musikfest zu Ehren des gelähmten und erblindeten Komponisten Friedrich Delius statt. Die Leitung lag in Händen des Festdirigenten Sir Thomas Beecham. Bekanntlich bezeichnen die Engländer den in Manchester geborenen Komponisten als stammesverwandt, obgleich Delius deutsche Eltern besaß.

Anläßlich des zehnjährigen Dirigentenjubiläums von Prof. Fritz Lubrich veranstaltete der von ihm geleitete Meistersche Gesangverein in Kattowitz ein dreitägiges Musikfest, bei dem nach einem einleitenden Kirchenkonzert mit Werken Bachs die „Neunte" Beethovens und Pfitzners „Von deutscher Seele" zur Aufführung gelangten.

Zu seinem siebzigjährigen Bestehen lud der Gesang- und Musikverein St. Pölten zu einer Festveranstaltung, die u. a. die „Nelsonmesse" von Jos. Haydn und die „Jahreszeiten" bot.

Die Zoppoter Waldfestspiele bringen in den kommenden Jahren: 1930 „Freischütz", 1931 „Zigeunerbaron" unter teilweiser Leitung von Joh. Strauß, 1932 „Fidelio", 1933 „Der Nibelungenring" (ohne „Rheingold"), 1934 „Nachtlager von Granada" als Festaufführung zum 25jährigen Jubiläum der Festspiele, 1935 „Die versunkene Glocke" von Zoellner.

Nachdem in Bayreuth während der Sommermonate in fieberhafter Tätigkeit die neuen Dekorationen zum Tannhäuser fertiggestellt worden sind, ist Siegfried Wagner nunmehr an die Auswahl der Solisten gegangen. Die Titelrolle ist einem temperamentvollen jungen Ungarn Sigismund Pilinsky übertragen worden, der bei seinem ersten Auftreten in Berlin lebhaftesten Beifall fand. Daß Frau Maria Müller als Elisabeth freudigst begrüßt werden wird, bedarf wohl keiner besonderen Erwähnung. Mit seiner bekannten Fähigkeit neue Kräfte für Bayreuth zu entdecken, ist es Siegfried Wagner gelungen in Frau Ruth Jost-Arden eine Verkörperung der Venus zu finden, die sowohl stimmlich wie darstellerisch diese so überaus schwierige Partie zu ihrer vollen Bedeutsamkeit bringen wird. Ivar Andrésen als Landgraf, Herbert Jansen als Wolfram, Prof. Hugo Rüdel als Chorleiter, Laban als Gestalter des Bacchanals und dazu Toscanini als Dirigent lassen mit besonderer Spannung dieser Bayreuther Neuinszenierung entgegensehen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Ungefähr zur gleichen Zeit konnten zwei Orchestervereinigungen, nämlich das Städt. Orchester in Münster i. W. und die „Philharmonische Gesellschaft" in Oslo ihr zehnjähriges Bestehen feiern. Das gleiche Jubiläum beging der Orchesterverein Gumbinnen (O.Pr.).

In der Hauptversammlung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer wurde nach gründlicher Aussprache eine völlige Einigung im Sinne der traditionellen Bestrebungen der Genossenschaft deutscher Tonsetzer erzielt. Der neugebildete Vorstand umfaßt die Herren Dr. Richard

Strauß, Max Butting, Hugo Rasch, Arnold Ebel, Heinz Tießen. Die Leitung der verschiedenen Urheberrechtsanstalten liegt in den Händen von Dr. Julius Kopsch.

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein" hat beschlossen, das Tonkünstlerfest im Jahre 1930 in Königsberg zu veranstalten. Es ist damit zu rechnen, daß das Fest zugleich in Gemeinschaft mit der 700-Jahrfeier der Stadt Königsberg stattfinden wird.

In Genf hat sich eine Musiker-Vereinigung als Johann-Sebastian-Bach-Gesellschaft gegründet. Die Gesellschaft hat sich zum Ziel gesetzt, in lückenloser Folge die Hauptwerke von Johann Sebastian Bach zur Aufführung zu bringen.

Die argentinische Autorengesellschaft (Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Musica), die die berühmtesten Tangokomponisten (Tangueros) umfaßt, hat sich durch Vertrag der Genossenschaft deutscher Tonsetzer angeschlossen. — Zwischen der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und der holländischen Autorengesellschaft (Het Bureau voor Muziek-Auteursrecht Buma) ist ein Gegenseitigkeitsvertrag zustande gekommen.

Die „Gemeinnützige Vereinigung zur Pflege deutscher Kunst" hat, nach dem vorliegenden Jahresbericht, im abgelaufenen Arbeitsjahr 878 Veranstaltungen in 323 Städten mit 307 Solisten durchgeführt.

Der Mannheimer Musikverein, eine um das Musikleben Mannheims hochverdiente Organisation, konnte auf ein hundertjähriges Bestehen zurückblicken.

Eine Orchesterneugründung hat soeben der „Verein für neue Musik" in Wien vollzogen, welche durch ihre Originalität besonderes Interesse beansprucht. Das Orchester wird einem Keise von Subskribenten allwöchentlich ein Studienkonzert bieten, welches den Charakter einer vorgeschrittenen Probe tragen soll und vor allem der Förderung jüngerer Komponisten durch Zulassung zu Leseproben dienen soll. Mit der Leitung des Orchesters wurde Dr. Anton Webern betraut.

KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

In Frankfurt a. O. wurde unter großer Beteiligung der deutschen Musikwelt ein neuerbautes Musikheim feierlich eingeweiht und seiner Bestimmung übergeben. Oberbürgermeister Dr. Kinne begrüßte die zahlreichen Gäste, unter ihnen den preußischen Kultusminister Dr. Becker und die Vertreter des Reichs und der Staatsbehörden, den Erbauer des Heims, Prof. Bratning, und schließlich den Führer der englischen Singspielbewegung Gardiner, der sich durch lebhafte Anteilnahme an dem Werden des Heims und durch seine persönliche Betätigung den Dank der Stadt erworben hat. Kultusminister Dr. Becker überbrachte die Grüße der Reichs- und Staatsbehörden. Der Direktor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik, Professor Moser (Berlin), der die geistige Aufsicht über das Heim führen wird, betonte, daß durch die Arbeit des Musikheims keine neue musikalische Richtung geschaffen werden solle; es soll ein Werk des ganzen Volkes sein. Der Festakt fand durch musikalische Darbietungen, die schon die Arbeit des Heims zeigten, einen eindrucksvollen Rahmen.

Das Emil-Bohnke-Stipendium wurde den Studierenden der Bratschenklasse an der Staatlichen akademischen Hochschule für Musik Heinrich Jacoby und Heinz Wigand verliehen.

Nach dem Vorgang vieler deutscher Konservatorien, besonders nach dem Vorbild mehrerer benachbarter bayerischer Städte (Augsburg, Kempten, Memmingen) wurde dem Musikkonservatorium in Ulm eine Jugendsingschule eingegliedert. Bei reger Nachfrage konnten alsbald zwei Abteilungen, eine untere für Kinder von 9—14 Jahren und eine obere für Jugendliche von 14—18 Jahren eingerichtet werden. Den Unterricht in beiden Abteilungen erteilt Konzertsänger Hagenmeyer.

Schüler des Musikseminars Heinz Schüngeler (Hagen) veranstalten unter Mitwirkung bewährter Solisten fünf Bachkonzerte, in denen das wohltemperierte Klavier, Teil I, sämtliche Konzerte für 2, 3 und 4 Klaviere, Kantaten, Arien u. a. zur Aufführung gelangen.

Eine musikpädagogische Arbeitstagung in Verbindung mit der 5. Reichsführer-Schulungswoche der Musikantengilden fand in Essen-R. statt, veranstaltet vom Arbeitsamt der Musikantengilden, vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, der Arbeitsgemeinschaft staatlich geprüfter Privatmusiklehrer und den Folkwangschulen.

Die Württ. Hochschule für Musik (Stuttgart) veranstaltete auf Veranlassung des Kultusministeriums, des Schwäb. und des Arbeitersängerbundes einen Fortbildungskursus für Chorleiter der beiden genannten Verbände. Es waren 165 Meldungen eingelaufen (ein Beweis, wie stark das Bedürfnis nach solchen Kursen ist!), von denen 47 berücksichtigt werden konnten. In den Lehrstoff teilten sich: Kammersänger Prof. Ludwig Heß aus Berlin (Stimmbildung), Dr. J. Koetsier-Muller aus Berlin (Sprechtechnik), Dr. A. Guttmann (Stimmphysiologie), Musikdir. Wilhelm Nagel, Bundeschormeister des Schwäb. Sängerbundes (Chorpraxis für gemischten Chor), Prof. Dr. Hermann Keller (Musiktheorie, Formenlehre, Partiturspiel) und Professor A. Eisenmann (Instrumentenkunde). Für den erkrankten Prof. Gambke aus Frankfurt (Chordirektion) sprangen Prof. Wilhelm Kempff,

Musikdir. Fritz Hayn aus Ulm und Prof. Ludwig Heß ein.

Das Jenaer Konservatorium der Musik mit Orchesterschule und Musiklehrerseminar, das unter Leitung von Prof. Willy Eickemeyer steht, beschloß am 15. Okt. sein 16. Unterrichtsjahr. Im vergangenen Jahre gehörten dem Konservatorium 303 Schüler an, insgesamt gingen 1614 Schüler bisher durch das Konservatorium.

Das Jubiläum seines 25jährigen Bestehens feierte am 27. Oktober das Bromberger Konservatorium, das unter Leitung von Direktor Wilhelm v. Winterfeld steht. Die anläßlich dieses Festes erschienene Schrift „Ein Vierteljahrhundert Kulturarbeit" gibt ein gutes Bild von dem Werden und von der Arbeit des Konservatoriums.

Aus Budapest kommt die Nachricht, daß dort von der „Ungarischen nationalen Vereinigung der Zigeunermusiker" eine Musikakademie für Zigeuner gegründet wurde. Die neue Hochschule trägt den Namen des berühmten Zigeunerprimas „Biharris". Zu den Aufnahmeprüfungen meldeten sich über 150 Teilnehmer im Alter von 20 bis 50 Jahren. Davon fanden 120 Aufnahme.

PERSÖNLICHES

Kammermusiker Heinrich Reik, Lehrer für Fagott, Klavier und Bläser-Kammermusik, beging das 25jährige Jubiläum seiner Lehrtätigkeit an der Staatlichen Musikschule zu Weimar.

Kapellmeister Gustav Spalwingk-Weißenfels beging sein 25jähriges Künstlerjubiläum. Der 1878 in Riga geborene Künstler ist ehem. Schüler des Leipziger Konservatoriums und hat sich durch pädagogische und kompositorische Tätigkeit ausgezeichnet.

Arno Reichert, der Bibliothekar der musikalischen Abteilung der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden beging am 1. Okt. in dieser Eigenschaft sein 25jähriges Jubiläum. Er ist als „wandelndes Lexikon" bekannt durch seine außerordentlichen Kenntnisse und hat so manchen unserer „Doktoren" bei ihrer Dissertation hilfreich zur Seite gestanden. Der Dresdener Tonkünstlerverein, dem er seine bibliothekarischen Fachkenntnisse seit vielen Jahren geliehen hat, ernannte ihn bei seinem Jubiläum zum Ehrenmitglied. Reichert ist nicht nur „Bücherwurm", sondern als „praktischer Musiker" aufgewachsen und auf seinem Sondergebiet eine Ausnahmeerscheinung.

Prof. Hans Klein vom Wiener Philharmonischen Orchester feierte am 1. November sein 40jähriges Dienstjubiläum.

Geburtstage.

Seinen 80. Geburtstag feierte der bekannte Oratorien- und Konzertsänger Professor Adolph Schulze in Berlin. Er war lange Jahre Lehrer am Stern'schen Konservatorium, gründete dann später eine eigene Gesangsschule und leitete durch Jahrzehnte hindurch die akademische Liedertafel als Dirigent.

Am 17. Nov. wurde der bekannte norwegische Komponist Gerhard Schjelderup 70 Jahre alt. Seit über 30 Jahren in Deutschland, vor allem in Dresden lebend, hat er eine größere Anzahl vor allem dramatischer Werke geschrieben, die teilweise auf deutschen Bühnen zur Aufführung gelangten; besonderen Eindruck erzielten 1926 seine „Sturmvögel" in Schwerin. Die Tragik eines lediglich dem Idealen zugewendeten Komponisten hat Sch. reichlich gekostet.

Prof. Oskar Schubert, Kammervirtuose und Lehrer an der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Charlottenburg, feierte seinen 80. Geburtstag. Er war Teilnehmer des Krieges 1870/71 ging 1872 nach Amerika, später nach Rußland, und wurde 1878 an die Königliche Oper zu Berlin berufen. Durch 37 Jahre hindurch gehörte er dem Lehrerkollegium an der Akademischen Hochschule an.

Ebenfalls seinen 80. Geburtstag feierte der Herzogl. Musikdirektor der Stadtkapelle in Gotha, der auch als Musikschriftsteller bekannte Theodor Rüdiger.

Der Begründer des neuen Tanzes, Rudolf v. Laban, feiert am 15. Dez. seinen 50. Geburtstag.

Eduard Lucerna, ein in Gries bei Bozen lebender, unter schwierigen Verhältnissen schaffender Komponist von vornehmer, eigenartiger Prägung, wird am 11. November 60 Jahre alt. Seine zahlreichen Werke — darunter Orchester- und Kammermusikwerke — sind leider noch wenig bekannt. Wir gedenken auf das Schaffen dieses Komponisten ausführlicher zurückzukommen.

Berufungen u. a.

Robert Zeiler, erster Konzertmeister der Berliner Staatsoper, feierte sein 25jähriges Orchesterjubiläum.

Richard Tauber, Intendant in Chemnitz, tritt nach Ablauf seines Vertrages am 30. Juni 1930 in den Ruhestand.

Prof. Carl Wendling wurde als Nachfolger von Wilhelm Kempff zum Direktor der Württembergischen Musikhochschule ernannt.

Dr. Georg Pauly, ehemals Oberregisseur der Berliner Städtischen Oper, wurde auf den Intendantenposten des Saarbrückener Stadttheaters berufen.

Der Rat der Stadt Leipzig hat den Vertrag mit dem Operndirektor Dr. Walter Brügmann um drei Jahre bis zum 31. März 1933 verlängert.

Die begabte, auch im Auslande gefeierte junge Pianistin Grete Hinterhofer, ein einstiges

Wunderkind, wurde an Stelle des in die Hochſchule verſetzten Profeſſors Whürer zur Profeſſorin der Ausbildungsklaſſen an der „Akademie für Muſik und darſtellende Kunſt" in Wien ernannt. Eine derartige Berufung fand bisher wohl noch kaum in ſo jungen Jahren ſtatt und iſt auf große pädagogiſche Erfolge der Künſtlerin zurückzuführen.

Todesfälle.

† A. M. Willner, der Textdichter der Goldmarck-Opern „Heimchen am Herd" und „Wintermärchen" und bekannter Operettenlibrettiſt, in Wien im Alter von 70 Jahren.

† in Stuttgart der bekannte Muſikſchriftſteller Prof. Dr. Willibald Nagel im Alter von 66 Jahren. Er war Dozent für Muſikwiſſenſchaft in Zürich und Darmſtadt, von 1917 an in Stuttgart als Lehrer an der württembergiſchen Hochſchule für Muſik, wie er auch bis 1921 die „Neue Muſikztg." leitete. Auch als Pianiſt war Nagel ſehr geſchätzt, Seine Arbeiten über engliſche Muſikgeſchichte und Darmſtädter Hofmuſik, ſeine Erläuterungen zu Beethovens- und Brahms' Klavierſonaten haben ihn ſehr bekannt gemacht.

† Muſikpädagoge und Komponiſt Max Philippſon (Hamburg) im Alter von 65 Jahren.

† Kammerſänger Fritz Ernſt, ehemaliges Mitglied des Königl. Opernhauſes zu Berlin im Alter von 73 Jahren.

† im Alter von 63 Jahren der iriſche Komponiſt Svan Henneſſy.

† Armee-Muſikinſpektor Prof. Hackenberger. Er wirkte ſchon in der alten Armee als zweiter Armee-Muſikinſpizient. Unter ſeiner Leitung wurde das Muſikweſen der Reichswehr wieder neu reorganiſiert.

BÜHNE.

Das Badiſche Landestheater in Karlsruhe war ſo vorſichtig, Brecht-Weills „Dreigroſchen-Oper" als ein „Problemſtück" als geſchloſſene Vorſtellung auf den Spielplan zu ſetzen und Eintrittskarten nur an Beſucher abzugeben, die ſich namentlich in eine Kontrolliſte eintragen. — Das Theater hat übrigens eine Ermäßigung von 40 Prozent auf die Tagespreiſe für Jahresplatzmieten bei mindeſtens 30 Vorſtellungen eingeführt und damit eine erhebliche Zunahme ſeiner Abonnenten erreicht.

Siegfried Wagner hat Generalintendant Tietjen aufgefordert, „Lohengrin" nach der Neueinrichtung der Berliner Städtiſchen Oper in Bayreuth zu inſzenieren.

Zwiſchen dem Budapeſter Stadttheater und dem Wiener Operntheater iſt ein Gaſtſpielvertrag zuſtandegekommen.

Aus der deutſchen Wanderoper-Bewegung hat der Rheiniſche Landesverband des Bühnen-Volks-Bundes ſich entſchloſſen, die Tätigkeit der früheren Kölner Wanderoper des BVB. wieder aufleben zu laſſen. Die „Rheiniſche Kammeroper des Bühnen-Volks-Bundes" beabſichtigt, vornehmlich in den theaterloſen Städten Rheinlands und Weſtfalens volksbildneriſch wertvolle Spielopern und geſchmackvertretbare Operetten zur Aufführung zu bringen. Die muſikaliſche Leitung liegt wieder in den Händen von Kapellmeiſter Max Hammerſchmidt (Köln), die Spielleitung wurde Opernregiſſeur Gg. Wambach (Köln) übertragen. Die Spielzeit 1929/30 wurde mit Lortzings „Undine" eröffnet. — Die Süddeutſche Wander-Oper des Bayeriſchen Volksbildungs-Verbandes hat auch in dieſem Jahre unter dem Namen „Münchener Opernbühne" ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. In dem Arbeitsprogramm für die diesjährige Spielzeit iſt die Beſpielung der Städte Ansbach, Bayreuth, Bad Kiſſingen, Eichſtätt, Weißenburg und Dresden vorgeſehen. Der Spielplan nennt an Opern u. a.: Lortzing „Zar und Zimmermann", „Waffenſchmied" und „Wildſchütz" ſowie Mozart „Cosi fan tutte". — Die Kammeroper der „Gemeinnützigen Vereinigung zur Pflege Deutſcher Kunſt" (Berlin) bereiſt mit reichhaltigem Repertoire, das u. a. Donizettis „Don Pasquale" und Mozarts „Cosi fan tutte" enthält, Weſtpreußen und die Grenzmark.

Manuel de Falla ſetzt ſich auch in Deutſchland immer mehr durch. Seine Oper „Ein kurzes Leben" gelangt in der laufenden Spielzeit an mehreren erſten Bühnen zur Aufführung, ebenſo die Ballette „Der Dreiſpitz", der kürzlich am Opernhaus in Köln eine begeiſterte Aufnahme fand, und „Liebeszauber". Seine Klavierwerke ſind im Repertoir aller bedeutenden Pianiſten.

Das Königsberger Opernhaus hat in der neuen Spielzeit einen glänzenden Erfolg durch eine weitere 25%ige Steigerung der Abonnements gegenüber dem Vorjahr zu verzeichnen. Schon im Vorjahre gelang es, die Abonnements dreifach zu vergrößern. Die Oper tritt in dieſem Winter mit Wolff-Ferraris „Sly", Alban Bergs „Wozzek" als Erſtaufführungen und der deutſchen Ur-Aufführung von Cherubinis „Abenceragen" unter ihrem Dirigenten Dr. Hans Schüler auf den Plan.

Das Regensburger Stadttheater unter der Leitung von Dr. Hubert Rauſſe beging ſein 125jähriges Jubiläum mit einer Feſtwoche in der Zeit vom 10.—16. November. Den Höhepunkt der Feſtwoche bildete ein Gaſtſpiel der Münchener Staatsoper unter GMD. Knappertsbuſch mit einer Aufführung von „Cosi fan tutte" in der Beſetzung der Münchener Feſtſpiele.

Die bekannte Konzertſängerin Marta Adam (Leipzig), eine treffliche Altiſtin, hat den Sprung vom Konzertpodium auf die Bühne gewagt und

ist erste Altistin des Rostocker Theaters geworden, ohne aber ihre Konzerttätigkeit aufzugeben. In Rostock debütierte die Künstlerin als Azucena mit außerordentlichem Erfolg bei Kritik und Publikum. Die Kritiken lauten geradezu begeistert, und zwar auch über die dramatische Begabung der Sängerin.

Das Stettiner Stadttheater unter Intendant Otto Ockert bringt an Erstaufführungen: Alfano „Madonna Imperia", Noetzel „Meister Guido", Schreker „Der singende Teufel", Weinberger „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", Verdi „Die Macht des Schicksals" und Brand „Maschinist Hopkins".

Zu der Weimarer Erstaufführung von Brands „Maschinist Hopkins", über den wir seiner Zeit ausführlich berichteten, schreibt unser E. A. M.-Mitarbeiter u. a.: „Da geht nun von Duisburg aus ein Opernwerk über deutsche Bretter, das ein Fortschritt sein soll und — vielleicht — auch sein will. Aus dem „Überaesthetentum" erlösen will es: ausgezeichnet! Nur darf man nicht ins Gegenteil verfallen. Tief geschürft hat der Dichter Brand nicht bei seinen Charakteren, die er uns vorstellt. Er wird mir entgegenhalten, daß unsere Epoche „keine Zeit mehr habe", um Sentimentalitäten zu beachten. Gut, ich bin ganz seiner Meinung, besonders im Hinblick auf die Beurteilung seines Werkes. Aber sollte nicht doch bei aller Mechanisierung dem lebenden Geschöpf der geheimnisvolle Funke „Geist" innewohnen? Und siehe da, die Handlung bringt ja Romantik, die so oft verlachte; und wir hören Räder, Speichen usw. reden. Aus Maschinen werden Menschen und aus Menschen (o furchtbare Tragik!) seelenlose Maschinen! Der Maschinist Hopkins (deus ex machina!) stellt die „ausgleichende Gerechtigkeit dar: alles schon dagewesen."

Verdis „Die Sizilianische Vesper", aus der einzelne Musiknummern im Konzertsaal bekanntgeworden sind, gelangte unter der musikalischen Leitung von Carl Leonhardt und der Regie von Harry Stangenberg zum ersten Male und in neuer Inszenierung an der Staatsoper Stuttgart zur Aufführung.

Das Landestheater Coburg brachte eine erfolgreiche Erstaufführung der Oper „Cardillac".

Das Mecklenburgische Staatstheater bringt Erstaufführungen von Gluck „Die Pilger von Mekka" und Brandt-Buys „Die Schneider von Schönau".

Intendant Dr. Hans Schüler hat für das Königsberger Opernhaus Paul Hindemiths Tanzpantomime „Der Dämon" erworben, die zusammen mit Tänzen zu Bach'scher Orgelmusik und Musikstücken moderner Komponisten unter der musikalischen Leitung von Operndirektor Werner Ladwig und der Tanzleitung von Marion Herrmann am 15. Novbr. zur Erstaufführung kamen.

Die erste nationale japanische Oper. Eine rein japanische Oper mit dem Titel „Schutzengel" gelangt demnächst am Kabuski-Theater in Tokio zur Uraufführung. Den Text schrieb Dr. Shoyo Tsubouchi, die Musik der Komponist Xescak Yamanda, beide waschechte Japaner. Die Einstudierung besorgt der Komponist.

F. R.

Die Breslauer Oper bringt ein dreiaktiges Musikdrama „Schuld und Sühne" von Arriga Pedrollo in der deutschen Bearbeitung von Walter Dahms (Bühnenbild von Prof. Hans Wildermann) zur deutschen Ur-Aufführung.

KONZERTPODIUM.

Prof. Franz Xav. Dreßler-Hermannstadt hat in den Sommermonaten in mehreren Städten Deutschlands und der Tschechoslovakei Orgelkonzerte gegeben, unter anderen auch in der Predigerkirche Luthers in Wittenberg a. Elbe und mit größtem Erfolg in Karlsbad vor über 2000 Personen. Die Presse ist sich nach vorliegenden Berichten einig in berechtigter Anerkennung der bewiesenen künstlerischen Leistungen.

Durch die Konzert-Direktion Hans Adler im Verein mit dem neuen Konzertbüro des Konzerthauses Stockholm wurden u. a. folgende Künstler zum Teil für eine Reihe von Konzerten nach Schweden verpflichtet: GMD. Bruno Walter,

Franz v. Hoeßlin, Max Fiedler, Gieſeking, Claudio Arrau, Winfried Wolf, Rudolf Watzke, Paul Lohmann, Paul Loyonnet, Stefan Frenkel, Bruinier-Quartett.

Von Richard Greß (Münſter i. W.) ſind für dieſen Winter an Uraufführungen vorgeſehen: Orcheſterſuite op. 32 (Dresden); Klavierquintett op. 41 (Hamm i. W.); Bläſerquintett op. 42 (Bochum); Hymnus für Männerchor (Göppingen). Außerdem werden ſeine Mozart-Variationen für Streichorcheſter in der kommenden Zeit an den verſchiedenſten Plätzen (Stuttgart, Ulm, Bonn, Dortmund uſw.) auf dem Programm ſtehen.

Das Stadttheater zu Regensburg veranſtaltet in dieſer Spielzeit eine Reihe von 7 kammermuſikaliſchen Morgenfeiern, in denen neben einer Reihe von klaſſiſchen Kammermuſikwerken, Klavierwerken und Liedern u. a. auch die Violinſonate von Schöck, die Suite im alten Stil f. Violine von Max Reger, die Silhouetten f. Klav. von Max Reger, die Sonate für Cello und Klavier F-dur von Richard Strauß zur Aufführung gelangen.

Die beiden Berliner Konzertſänger J. M. Hauſchild (Baßbariton) und Valentin Ludwig (Tenor) bringen auf einem Romanzen- und Balladenabend ausſchließlich in Berlin unbekannte Werke des Wiener Meiſters Emil Petſchnig als Ur- und Erſtaufführungen zum Vortrag (zum Teil aus dem Manuſkript).

Von Gerhard Schjelderup, der am 17. Nov. ſeinen 70. Geburtstag feierte, wurde die „Sommernacht auf dem Fjord“ unter Paul Scheinpflug in Dresden und unter Heide in Bergen erfolgreich aufgeführt. Gleichzeitig gelangten in Schwerin unter Willibald Kähler zwei andere Orcheſterſtücke von ihm „Sonnenaufgang über Himalaja“ und „Torolfs Traum“ zu glänzender Wiedergabe.

Von dem Grazer Tondichter Joſeph Marx gelangte unter Dr. Karl Böhm durch das heſſiſche Landestheater-Orcheſter die „Nordland-Rhapſodie“ zu erfolgreicher Uraufführung.

Der Tonkünſtlerverein zu Dresden brachte durch die Wiener Konzertſängerin Gertrude Pitzinger mit Dr. Chitz am Flügel die „Lieder des Glücks“ op. 52 von Joſeph Haas zur Aufführung.

Der Lehrergeſangverein München bringt unter GMD. Knappertsbuſch am 1. und 2. Dez. die große „Totenmeſſe“ von Berlioz, am 2. und 3. Dezember die „Seligkeiten“ von Ceſar Franck und unter Eduard Zengerle am 11. und 12. Mai 1930 die Werke von Joſeph Haas zur Aufführung.

In einem Lieder- und Duettenabend von Käte Grundmann, Leipzig (Sopran) und Hans Kunz, Zwickau (Bariton) gelangten in Zwickau Werke von Hans Hermann, Georg Göhler, Arnold Mendelsſohn, Joſeph Haas, Richard Schiffner, Jean Sibelius, Yrjö Kilpinen, Richard Trunk und Karl Kämpf zur Aufführung.

Karl Haſſe's „Reformationskantate“ für Soli, Chor und Orcheſter kam am Reformationsfeſte in Regensburg (unter Friedrich Högner), in Gelſenkirchen, in Emmendingen (Baden) und in Frankfurt a. M. (unter Prof. Gambke, hier 3mal) zur Aufführung.

Zu Gunſten des Richard Wagner-Denkmalfonds veranſtaltete der Wiener Männergeſangverein eine Matinee, in welcher das Meiſterſingervorſpiel, die großen Chöre aus „Parſifal“ und „Das Liebesmahl der Apoſtel“ zur Aufführung gelangten.

Die Chorkantate von Hans Wedig op. 2, die bisher in Aachen, Bonn, Nürnberg und Ulm aufgeführt wurde, gelangt im kommenden Winter in Köln (Konzertverein, Hans Morſchel) zur Aufführung. Der Deutſche Pſalm für gem. Chor und Orcheſter op. 4 (Uraufführung in Bonn) ſteht in Aachen (Niederrhein. Muſikfeſt), Eſſen (Fiedler) und Mannheim (Schattſchneider) auf dem Programm.

Das Baſler Kammerorcheſter unter Leitung von Paul Sacher bringt in dieſer Saiſon als Erſtaufführung Bachs Muſikaliſches Opfer (David), ferner an Neuheiten u. a. J. K. Fiſcher: „Feſtmuſik“, William Boyce: „Symphony V“, Hindemith: Bratſchenkonzert, Bartók: Rumäniſche Volkstänze, Stravinsky: Kl. Suite, Conrad Beck: Der Tod des Oedipus.

Angeſichts der manchen Orts zu verzeichnenden Konzertmüdigkeit iſt es von Intereſſe zu hören, daß die von Generalmuſikdirektor Rother geleiteten Abonnementskonzerte in Deſſau in dieſer Saiſon vollkommen ausabonniert ſind. Leider erweiſt ſich das Deſſauer Interims-Theater auch für die Konzerte als viel zu eng. Nicht weniger als dreihundert Intereſſenten mußten wegen Platzmangels zurückgewieſen werden.

Im Jubiläumskonzert des Kaſſeler a cappella-Chores (Dirigent: Staatskapellmeiſter Dr. h. c.

R. Laugs) gelangten Volkslieder für Frauenchor von Robert Hernried zur Erstaufführung. Die Kasseler Presse bezeichnet diese Chöre, vor allem das textlich und musikalisch von Hernried geschaffene „Das verlassene Mägdlein", als Höhepunkt des Konzertes. Im Berliner Rundfunk brachte Madame Charles Cahier Hernrieds „Schlaflied" in Neubearbeitung mit Flöte und Klavier zur ersten Aufführung, im Münchener Rundfunk Soloflötist E. Brunbauer Hernrieds „Konzertstück für Flöte und Klavier". Und das Kurorchester in Bad Mergentheim (Leitung: Kapellmeister Dr. J. Maurer) errang mit der Ouvertüre zu Hernrieds Oper „Die Bäuerin" starken Erfolg.

Professor Rob. Heger bringt in Wien die „Sinfonietta" von Ernesto Halfter, einem Schüler Manuel de Falla's, zur Erstaufführung.

In den Philharmonischen Konzerten zu Berlin unter Leitung Furtwänglers kommen neben älteren Werken Ur- und Erstaufführungen von Schönberg, Kletzki, Prokofieff, Georg Schumann, Strawinsky, Reznicek, Milhaud, Hindemith u. a. zu Gehör. — Daß die Konzertveranstalter ihre Pläne für den Winter reichlich spät bekannt gaben ohne nähere Einzelheiten, ist ein unverkennbarer Fehler.

Kapellmeister Markus Rümmelein veranstaltete in Nürnberg unter dem Namen „Intime Kunstabende der Musik" eine Reihe von Konzerten, von denen das 1. dieswinterliche Konzert den Werken von Willy Gernsheim (Mannheim), August Reuß (München), Hugo Hermann (Reutlingen), Hans Gal (Wien), Egon Wellesz (Wien) gewidmet ist. Der nächste Abend wird Werke von Wolfgang von Bartels, Gerhard Frommel und Siegfried von Kallenberg bringen.

Bei einer am 14. November in Baden bei Wien stattgehabten Johann Strauß-Feier gelangte ein Czardas für Gesang und Orchester, den der Walzerkönig im Jahre 1890 für die Hofopernsängerin Maria Renard geschrieben hatte, zur Ur-Aufführung.

In der Tonhalle-Gesellschaft in Zürich kamen unter Dr. Volckmar Andreae ein Hymnus für Orchester von Paul Müller und eine „Partita für Orchester" von Robert Blum zur Ur-Aufführung.

Die musikalische Akademie, München, brachte unter GMD. Knappertsbusch eine neue Orchester-Suite „Dem Lande meiner Kindheit" von Waldemar von Baussnern zur Ur-Aufführung.

Der Violincellist Hans Hagen brachte in München Hans Pfitzners Sonate in Fis-moll und Max Regers Suite in A-moll (op. 131c Nr. 3) zur Aufführung.

KIRCHE UND SCHULE.

Das „Apostolikum" aus der Feder des Uelzener Organisten Hermann Mehrkens, das in der Uelzener Marienkirche seine Uraufführung erlebte, fand auch in Hannover beachtenswerte Anerkennung.

Ein interessantes Programm mit unbekannteren Werken des 17.—18. Jahrhunderts zeigte eine Musikaufführung der „Deutschen Oberrealschule Zwickau Sa." unter Mitwirkung der Herren R. Paul, Studienrat F. Thalemann. Ein weiteres „Historisches Konzert" galt Orgel- und Chorwerken des 16.—17. Jahrhunderts.

Die Westfälische Schule für Musik der Stadt Münster wird gemeinsam mit dem Städtischen Jugendamt in den Tagen vom 2. bis 8. Dezember eine Abendsingwoche abhalten, zu deren Leitung Dr. Konrad Ameln berufen ist. Nähere Auskunft durch das Musikbüro der Stadt Münster i. W., Neubrückenstr. 64.

Prof. Dr. Karl Hasse erhielt die Einladung am kommenden Karfreitag in Dresden in Vertretung der mit dem Kreuzchor auf einer Amerikareise weilenden Prof. Dr. Richter die Aufführung der „Matthäuspassion" zu dirigieren.

Nachdem, wie bereits gemeldet, die Matthäus-Passion vom Landauer Gymnasium ausschließlich durch Schüler zur Aufführung gebracht wurde, hat auch die staatliche Friedrichschule in Gumbinnen (O.P.) den Versuch unternommen, die Matthäuspassion mit einem Chor von 300 Schülern unter Mitwirkung des Städt. Orchesters in Tilsit und Berufssolisten zum Besten einer neuen Schulorgel zu Gehör zu bringen. An der solistischen Ausführung waren u. a. beteiligt: Mia Neusitzer-Thoenissen, Paula Lindberg, Bröll (Dresden), Prof. Dr. Hans Joachim Moser.

Das städtische Orchester Magdeburg veranstaltet unter Leitung von GMD. Walter Beck und unter Mitwirkung von Solisten in der Stadthalle mehrere Schülerkonzere. Den Konzerten geht mit Unterstützung der Kunstkommission für die städtischen Volks- und Mittelschulen an den einzelnen Schulen eine sorgfältige Vorbereitung durch die Musikfachlehrer voran, in der die zur Aufführung kommenden Komponisten und Werke eingehend besprochen werden.

Der Chorverein für evangelische Kirchenmusik brachte unter Leitung von Prof. Ernst Riemann in der Tonhalle zu München Händels Oratorium „Theodora". An der wohl vorbereiteten und ausgezeichnet durchgeführten Aufführung wirkten als Solisten Rosl Baumann, Frieda Klink, Else Rondé, Emil Graf und Max Krauß mit.

Der evangelische Kirchensenat hat als oberste Kirchenbehörde in Preußen die beiden Berliner Organisten Fritz Schink (Heilig-Kreuz) und Herm.

Trahndorff (Gethfemane) zu Kirchenmufikdirektoren ernannt.

Der bisherige Kirchenmufikdirektor der evangelifchen Gemeinde in Regensbug, zugleich Organift der Dreieinigkeitskirche und Mufiklehrer am Prot. Alumneum, Friedrich Hoegner folgte einem Rufe als Lehrer für Orgelfpiel an das kirchenmufikalifche Inftitut der ev.-luth. Landeskirche Sachfens am Landeskonfervatorium der Mufik zu Leipzig. Zu feinem Nachfolger in Regensburg wurde Ralph von Saalfeld, ein Schüler Kaminskis, gewählt.

Unter Domkapellmeifter Dr. Blafchke gelangt in Breslau durch die vereinigten katholifchen Kirchenchöre Breslaus das Oratorium „Maria" von Hermann Buchal zur Uraufführung.

Die Anna-Schule in Aachen veranftaltete unter der Leitung von Reinhold Zimmermann im ev. Gemeindehaufe das 6. Schulkonzert unter dem gemeinfamen Titel „Von fremden Ländern und Völkern". Hierbei kamen neben den verfchiedenartigften Volksliedern auch eine Reihe von Werken Walter Niemanns zur Aufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

Prof. Walter Courvoifier, der bekannte Münchener Komponift und Lehrer an der dortigen Akademie für Tonkunft, fteht vor der Vollendung feines neuen mufikalifchen Bühnenwerkes „Der Sünde Zauberei" nach Eichendorff-Calderon.

Um die Werke Armin Knabs nimmt fich eine Gemeinde von Verehrern der Kunft Armin Knabs warm an und wirbt unter der Führung von Oskar Lang und Dr. Martin Knapp (München, Clemensftraße 105) für die Subfkription der foeben vollendeten Klavierfonate in E-dur. Zugleich wird das Erfcheinen der Dehmel-Lieder, der Naturlieder, der Eichendorff-Lieder und der Lieder mit Orgelbegleitung angekündigt. Intereffenten feien an die obige Adreffe verwiefen.

Nach einem Textbuch von Ernft Decfey und Robert Weill komponierte der Wiener Komponift Franz Salmhofer eine Oper „Nacht auf der Sternenwiefe".

Mark Lothar fchreibt an einer einaktigen Buffo-Oper „Lord Spleen", nach einem Text von Königsgarten, die gemeinfam mit dem bereits vollendeten lyrifchen Drama „Ninon" (von Ernft Haardt) einen Abend füllen wird.

Hans Chemin-Petit, der in diefem Sommer mit feiner Marionetten-Oper „Der gefangene Vogel" in Duisburg während der Tagung des Allgem. Deutfchen Mufikvereins Intereffe erweckte, hat eine neue dreiaktige heitere Kammeroper vollendet, „Lady Monica", deren Text von Mofer ftammt.

Henry Collet vollendete eine lyrifche Oper „La Gitanella" nach der Novelle von Cervantes.

Hugo Kaun fteht vor der Vollendung einer

dreiſätzigen Orcheſterſuite „Alt-Heidelberg", deren einzelne Sätze auf den Stimmungsgehalt Heidelbergs Bezug nehmen. Der letzte Satz, betitelt „Alt Heidelberg, du Feine", wird durch Mitwirkung eines Männerchores gekrönt.

VERSCHIEDENES.

Zum Muſikkritiker der Prager deutſchen Tageszeitung „Bohemia" wurde an Stelle des in die Redaktion der Berliner Zeit am Mittag berufenen H. Stuckenſchmidt der Muſikkritiker des Prager Montagsblattes Leopold Schleißner beſtellt. Seinen bisherigen muſikkritiſchen Poſten beim Prager Montagsblatt hat der als Chefredakteur der Muſikblätter des „Auftakt" bekannt gewordene Muſikforſcher Dr. Erich Steinhard übernommen.

Walter Kollo arbeitet an einem Singſpiel, in deſſen Mittelpunkt die Geſtalt Mozarts ſteht. Das Libretto ſtammt von H. Feiner und Bruno Hardt-Warden. — Nur weiter ſo! Wer iſt jetzt an der Reihe?

FUNK UND FILM.

Seit Oſtern leitet Dr. Erdmann die Filmmuſikſchule des Klindworth-Scharwenka-Konſervatoriums zu Berlin. Offizielle Kurſe ſollen nunmehr eingeführt werden, die nach Mitteilung des „Film-Couriers" folgende Fächer umfaſſen: 1. Entwicklung der Filmmuſik; 2. Filmmuſikaliſche Stilkunde; 3. Filmmuſikaliſche Aeſthetik und Hermeneutik; 4. Muſikdramaturgie des Films; 5. Methodik der Filmkompoſition- und Filmilluſtration; 6. Aufnahme und Vorführungstechnik des ſtummen und des Tonfilms; 7. Standeslehre des Filmmuſikers.

Hermann Zilchers Konzertſtück, Opus 22, „Klage", für Violine und Orcheſter gelangte am 8. Nov. im Leipziger Rundfunk zur Aufführung.

Dr. Heinrich Möller, der Herausgeber der Volksliederſammlung „Das Lied der Völker", der im September und Oktober in der „Deutſchen Welle" (Deutſchland-Sender) in Berlin acht Vorträge über Volkslieder hielt und die Beiſpiele hierzu in ungefähr 20 verſchiedenen Sprachen ſang, wurde von der Schleſiſchen Funkſtunde in Breslau für einen weiteren Volksliederzyklus verpflichtet.

Der Leipziger Sender veranſtaltete ein Konzert mit Werken von Richard Strauß, wobei das Guntram-Vorſpiel, die ſinfoniſchen Dichtungen „Don Juan" und „Eulenſpiegel" und eine Suite aus dem Bürger als Edelmann unter Leitung des Komponiſten durch das Leipziger Symphonie- und Rundfunkorcheſter zur Aufführung kamen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Hugo Kauns „Abendſtimmung" (Kloſter Chorin) aus der „Märkiſchen Suite", gelangte in einem Kirchenkonzert der Deutſchen Evangeliſchen Gemeinde in Buenos Aires zur Aufführung.

Theo Strack, der Heldentenor des badischen Landestheaters in Karlsruhe, hat eine Einladung der Chicago-Oper erhalten.

Max Reinhardt hat die Einladung des Kgl. Theaters in Kopenhagen, nach Neujahr die „Fledermaus" zu inszenieren, angenommen. Die Straußsche Operette ist bisher noch nie an der Kgl. Bühne gespielt worden.

Als Gastdirigent der tschechischen Philharmonie fand Generalmusikdirektor Dr. Julius Kopsch mit Alfredo Casella aus Rom in Prag die denkbar wärmste Aufnahme.

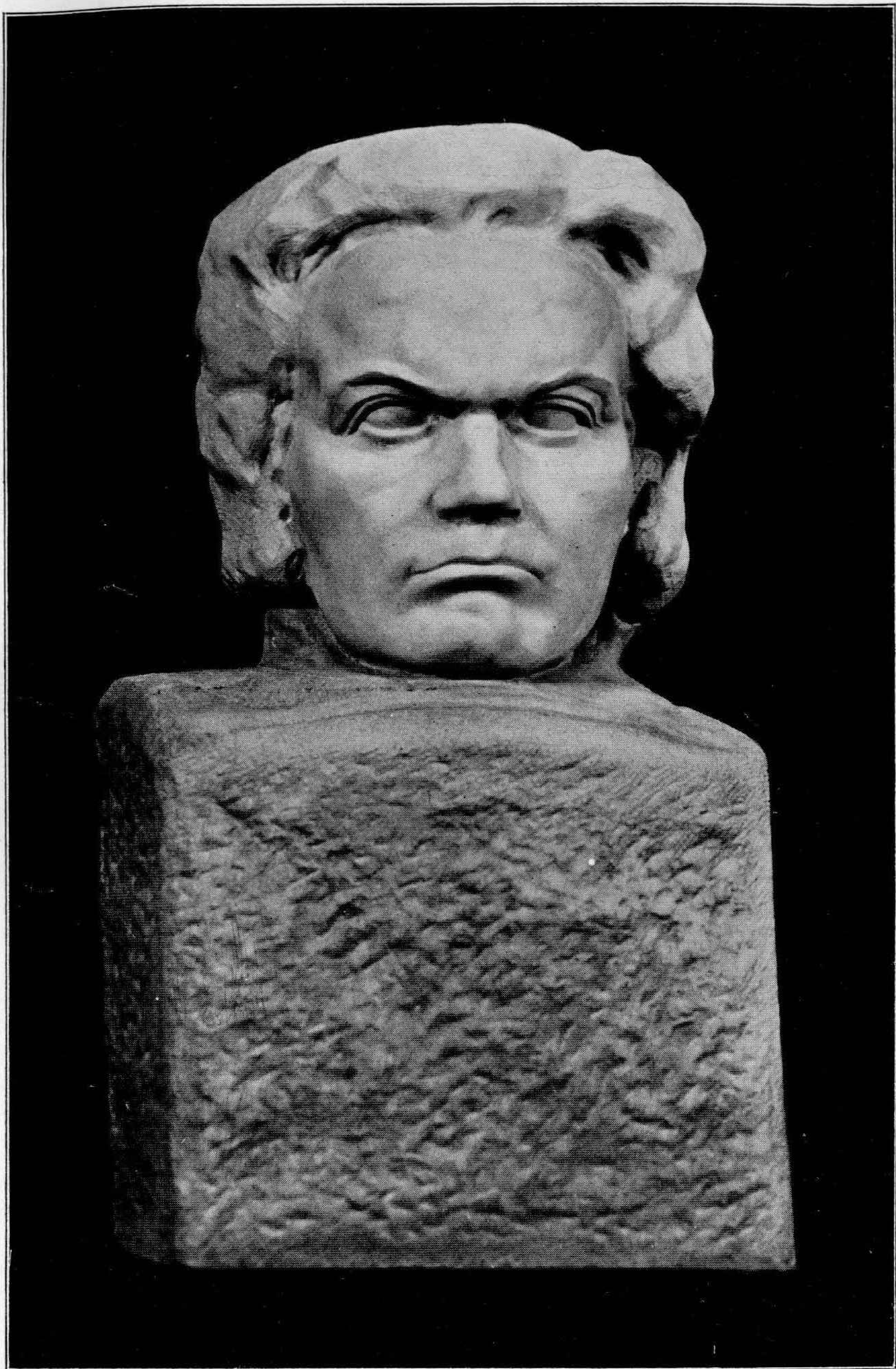
Wilhelm Backhaus spielte in London mit dem Queenshall-Orchester ein Klavierkonzert von Schumann und die Burleske von Strauß.

Heinrich Laber dirigierte eine Anzahl Konzerte in Madrid und Lissabon, GMD. Ernst Mehlich ist als Gastdirigent nach Rußland und Amerika verpflichtet.

Das Syndikat, das alljährlich die Opernsaison in der Londoner Convent Garden Opera veranstaltet, gibt sein Programm für das Frühjahr 1930 bekannt. Die Festaufführungen werden am Montag, den 28. April beginnen und zehn Wochen dauern. Einige englische Blätter beanstanden es, daß deutsche Künstler auch in diesem Jahr wieder die Führung haben werden. Deutsche Opernkräfte werden in Werken Richard Wagners auftreten. So will man den „Ring" zweimal aufführen. Neben Wagner soll auch Verdi zu Worte kommen, aber auch die Musik von Johann Strauß wird man in London hören, denn es ist eine Festaufführung der „Fledermaus" in glanzvoller Besetzung geplant. ‚Parsifal", „Meistersinger" und „Fliegender Holländer" werden unter Leitung von Bruno Walter aufgeführt werden.

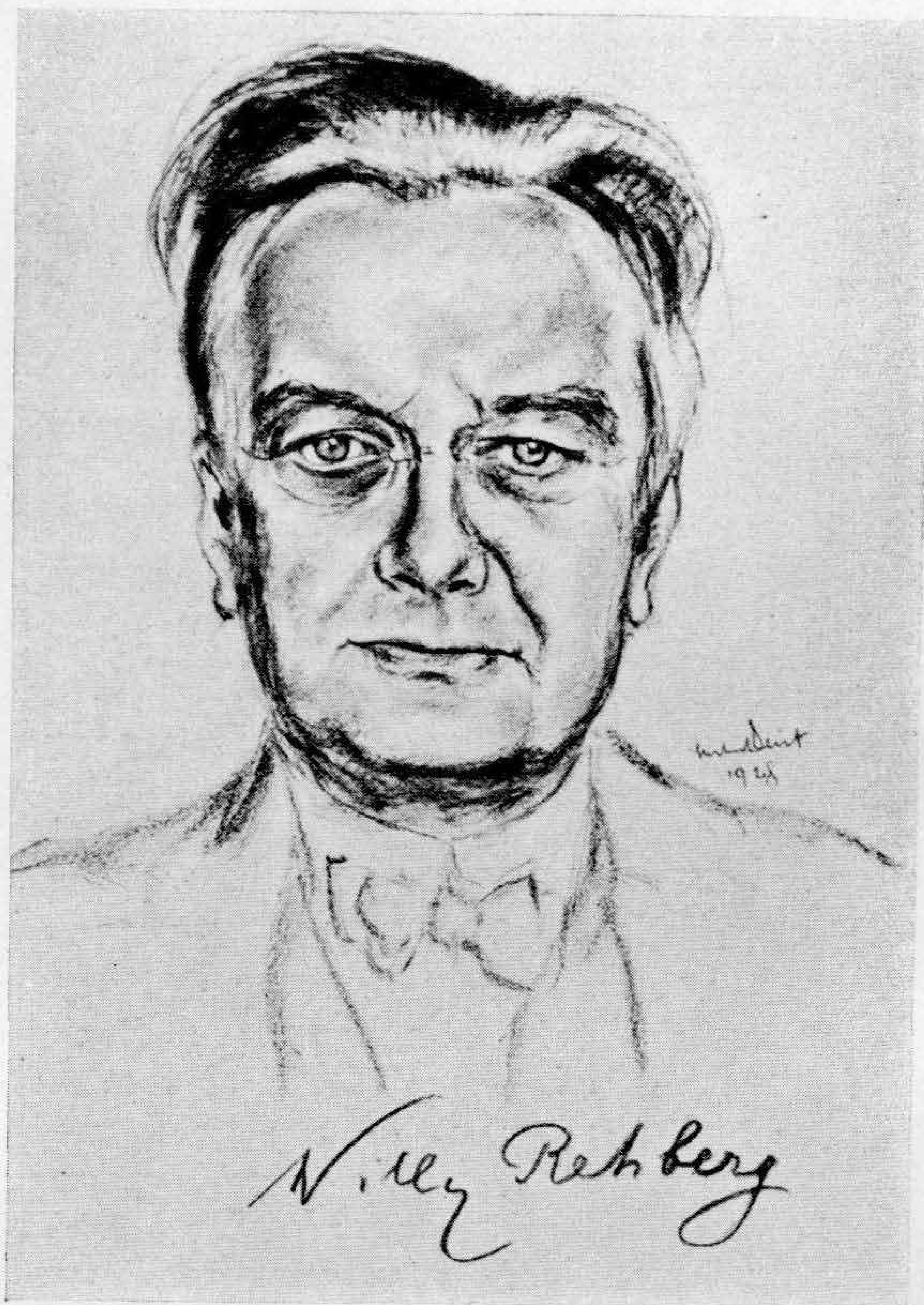
In Kattowitz veranstaltete der Meistersche Gesangverein anläßlich des 10jährigen Dirigentenjubiläums seines Leiters Prof. Lubrich ein dreitägiges Musikfest, das zu einer bedeutenden Kundgebung für das Deutschtum im abgetrennten Oberschlesien wurde. Der erste Tag brachte in einem Kirchenkonzert Bach'sche Werke, sowie die „Vier biblischen Gesänge" von Reznicek und die Choralsonate für Orgel von Heinr. Kaminski. Der zweite Tag vereinigte alle deutschen Musikkräfte in der Aufführung von Beethovens 9. Symphonie, während der dritte Tag die Aufführung von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" brachte. Für diese beiden letzten Tage war dem Meister'schen Gesangverein das Kattowitzer Stadttheater zur Verfügung gestellt worden, das bekanntlich seit den Oppelner Vorgängen für deutsche Aufführungen gesperrt war. Für alle Deutschen in Kattowitz waren diese Tage eine erhebende Feier. Die gesamten Aufführungen standen unter der Leitung von Prof. Lubrich.

Verantwortlicher Schriftleiter: Dr. Fritz Stege, Berlin. — Für den Verlag und den Anzeigenteil verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Redaktionelle Sendungen an: Redaktionelle Geschäftsstelle der „Zeitschrift für Musik" in Berlin W 30, Brieffach 55. — Aufsätze und innere Anfragen an: Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz bei Leipzig, Gustav Meiselstraße 23. — Sendungen für den Verlag an: Verlag der „Zeitschrift für Musik", Gustav Bosse Verlag in Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.



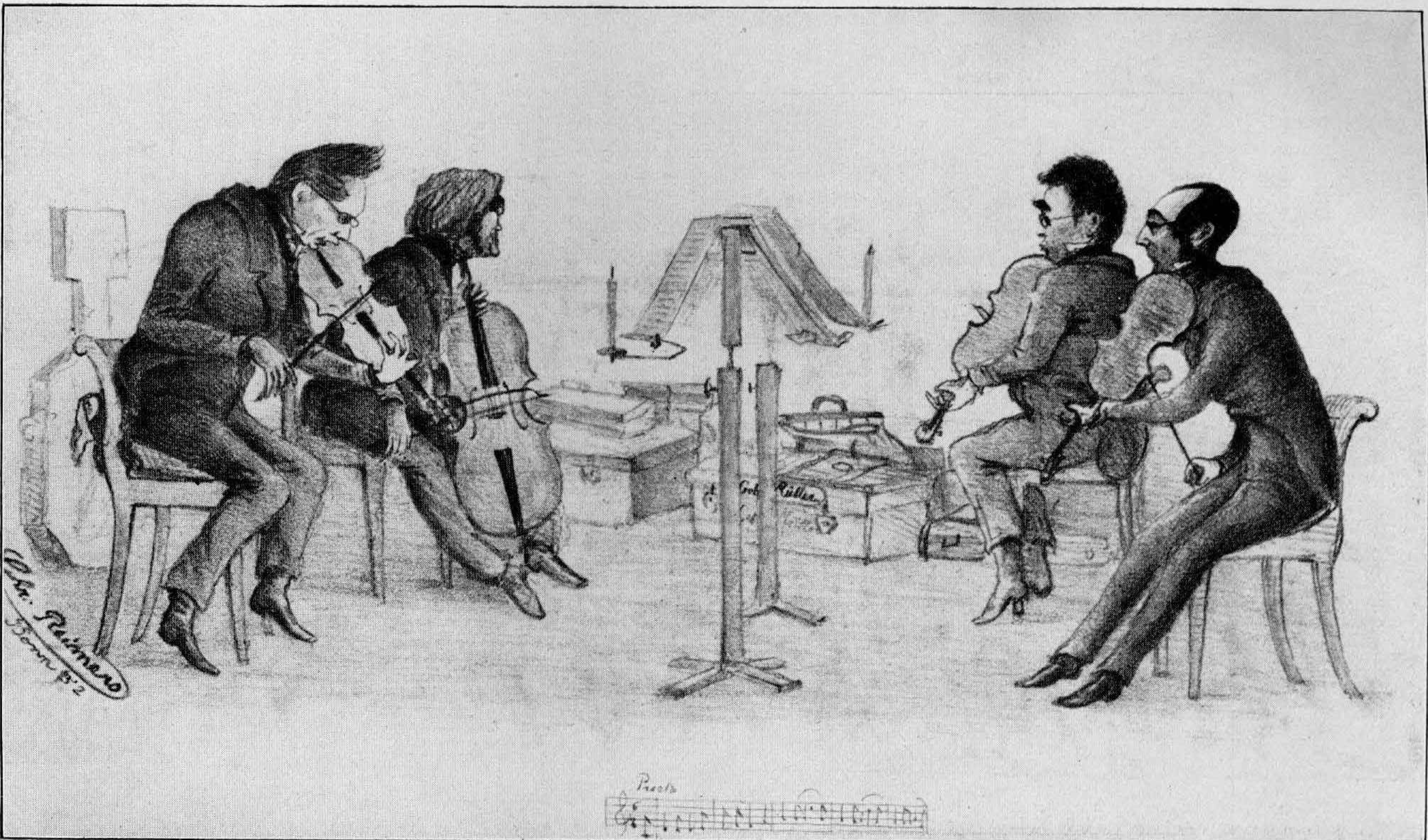
Beethoven-Büste von Rudolf Saudek, Leipzig

Aufgestellt im Neuen Theater zu Leipzig

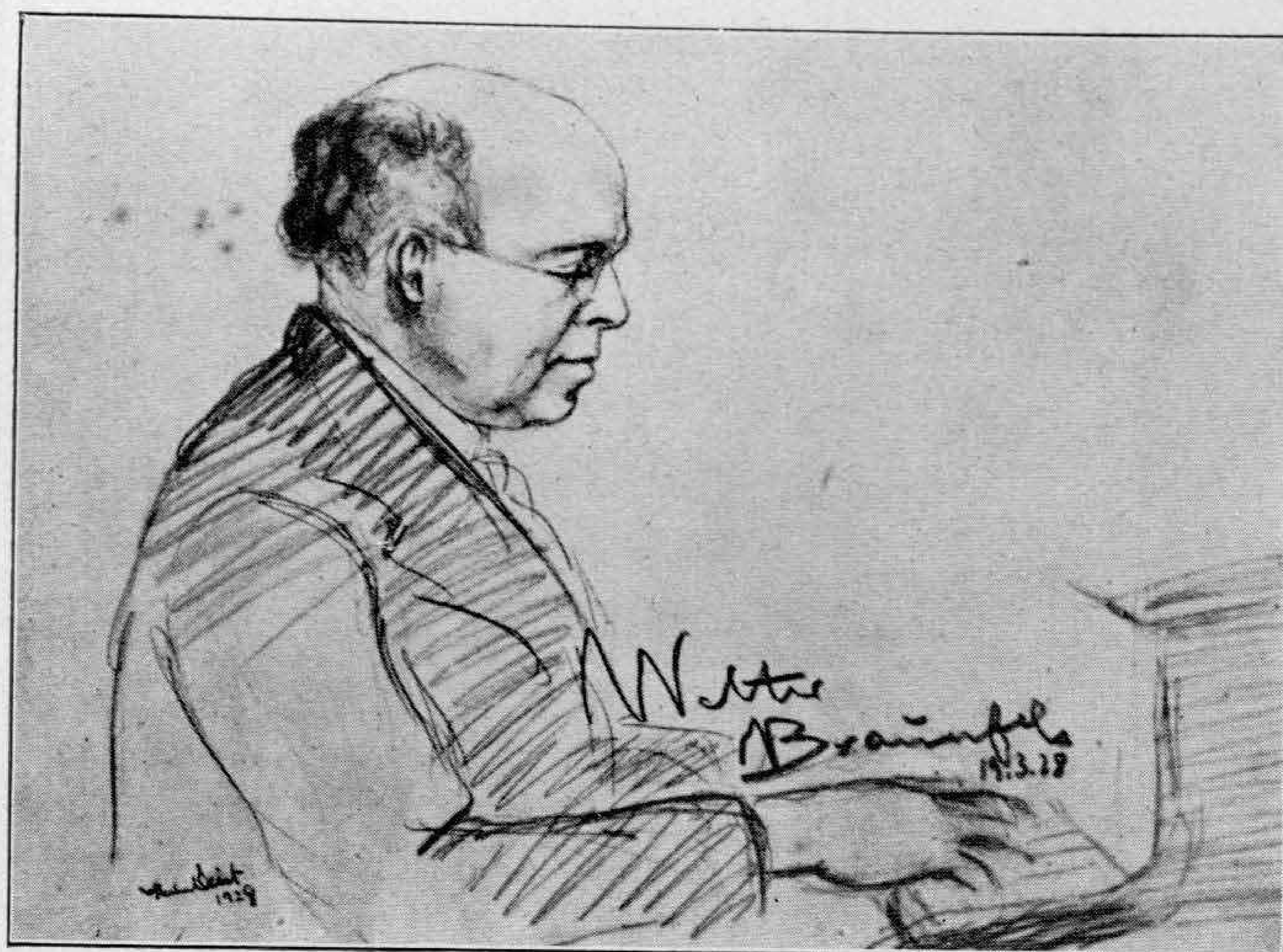


Willy Rehberg

Nach einer Zeichnung von Herbert Feist, Mannheim

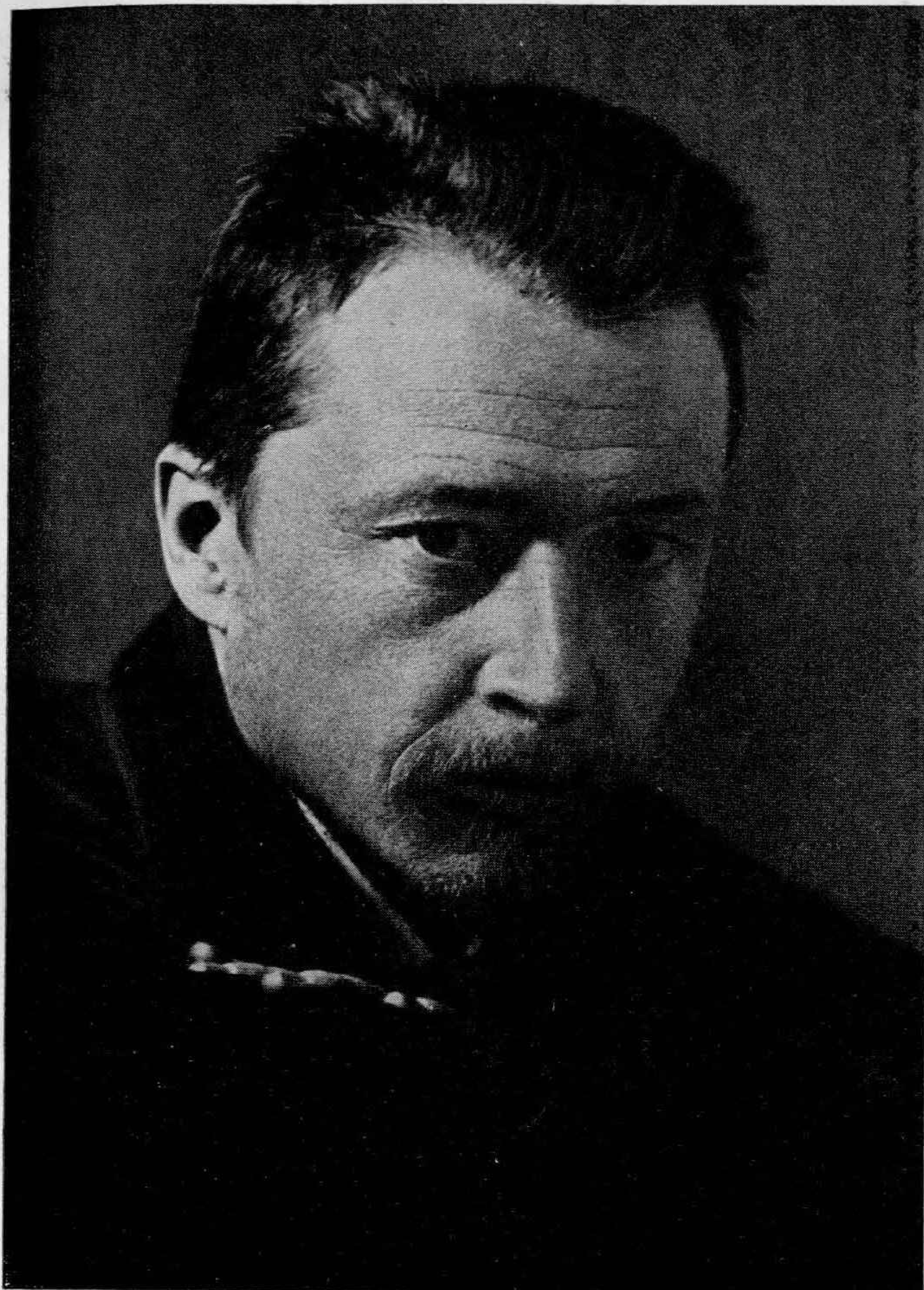


Das ältere Streichquartett der Gebrüder Müller



Walter Braunfels

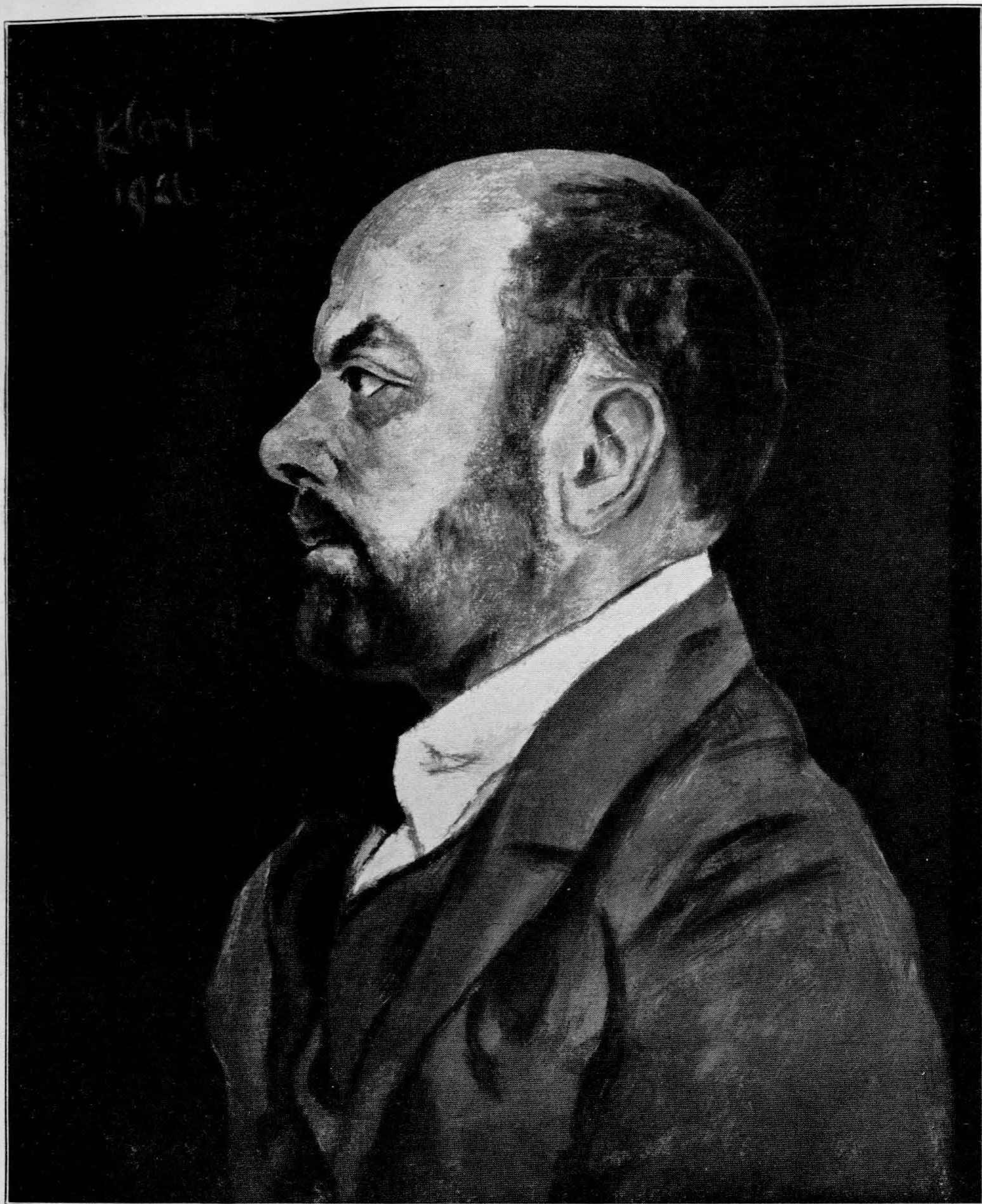
Nach einer Zeichnung von Herbert Feist



Hugo Wolf

(nach einem Lichtbilde von A. Richard Sommer)

Geboren am 13. März 1860, gestorben am 22. Februar 1903



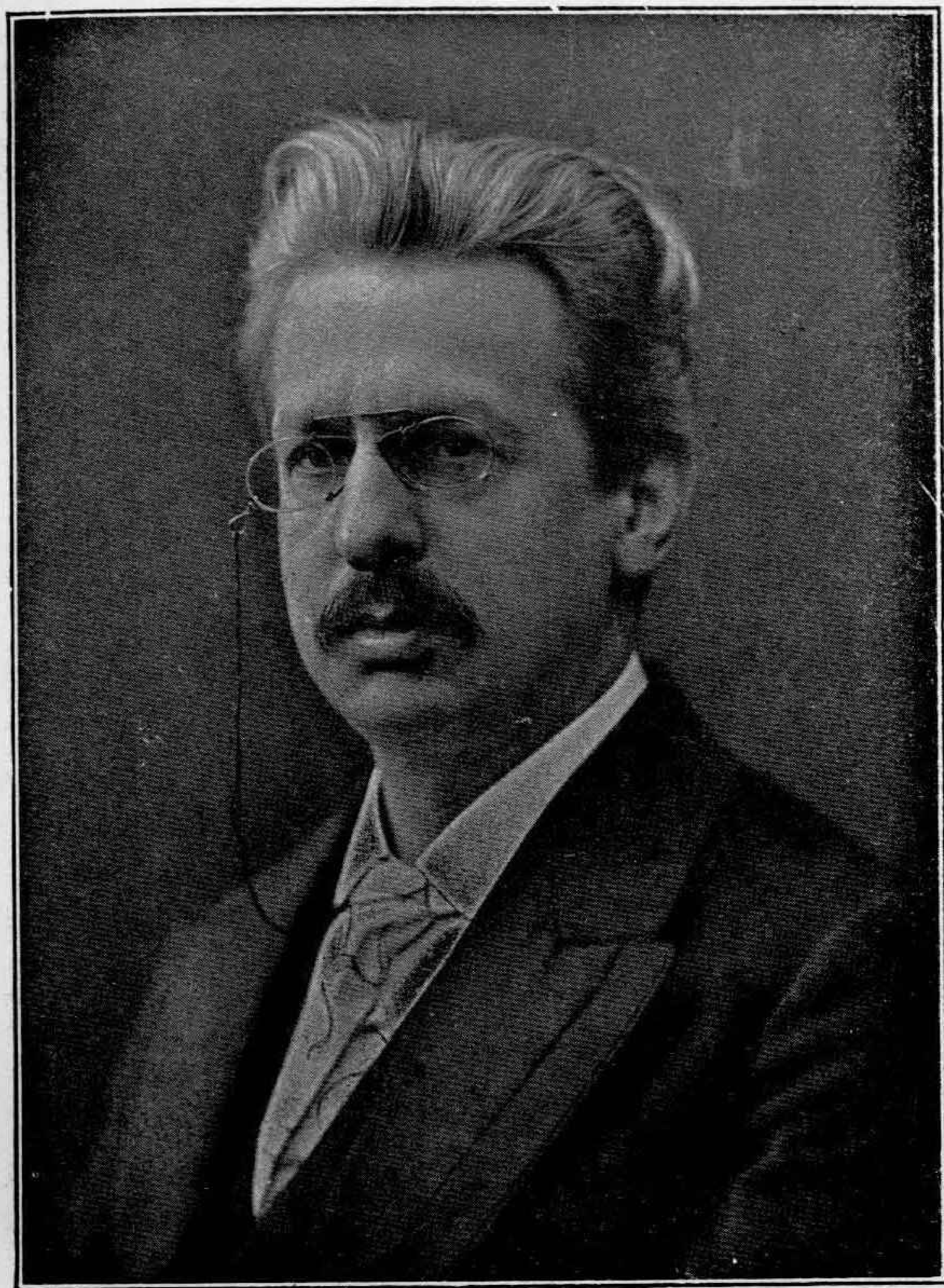
August Halm

(nach einem Gemälde von Käte Schaller-Haerlin)



Bettler mit Drehleier

Stich von M. Leclerc-Ingouf
Nach J. Rambosson



Otto Taubmann, 70 Jahre alt

Eine Seite aus dem Autograph von Bach's Matthäuspassion



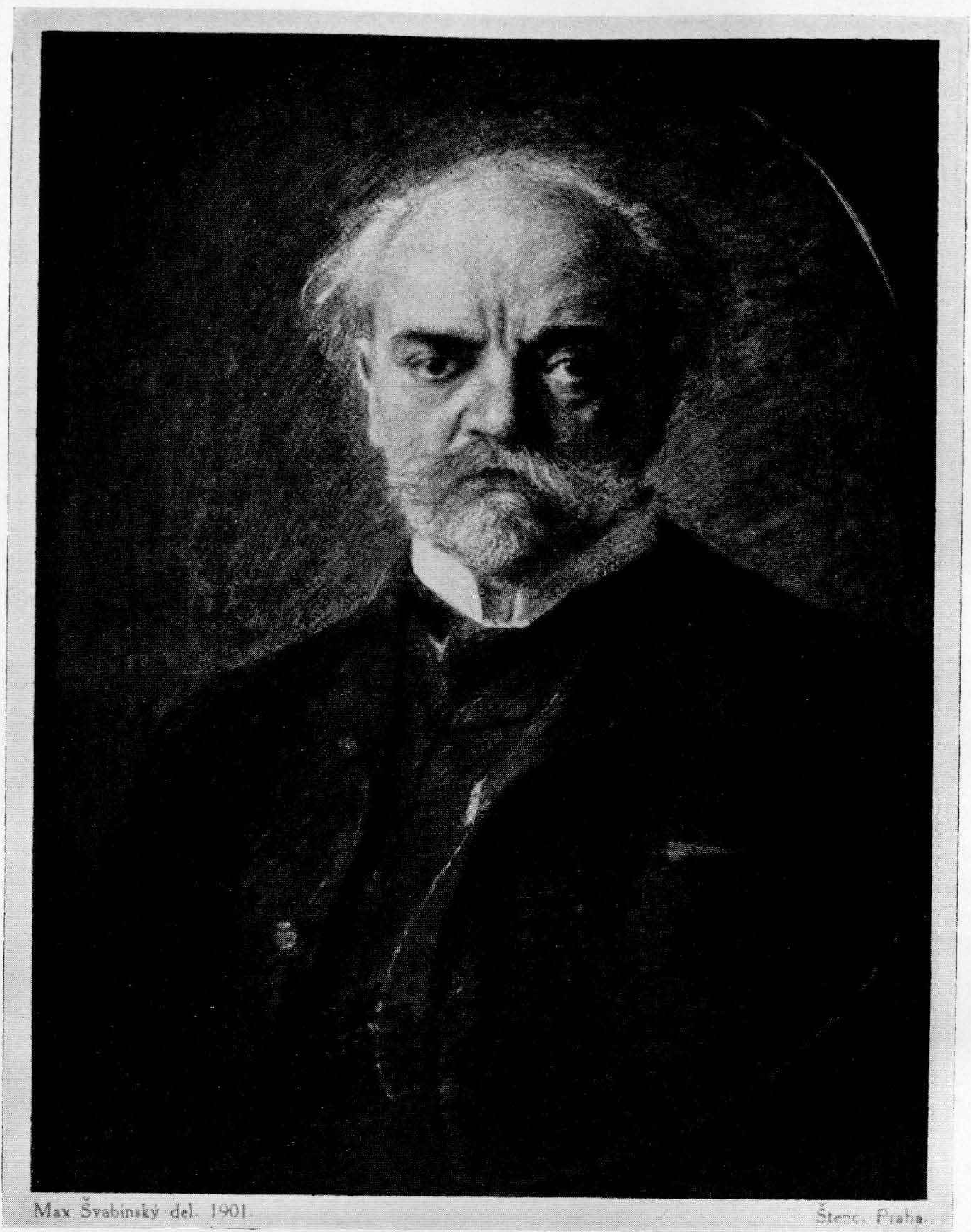
Heinrich Schütz

Geboren 8. Oktober 1585, gestorben 6. November 1672

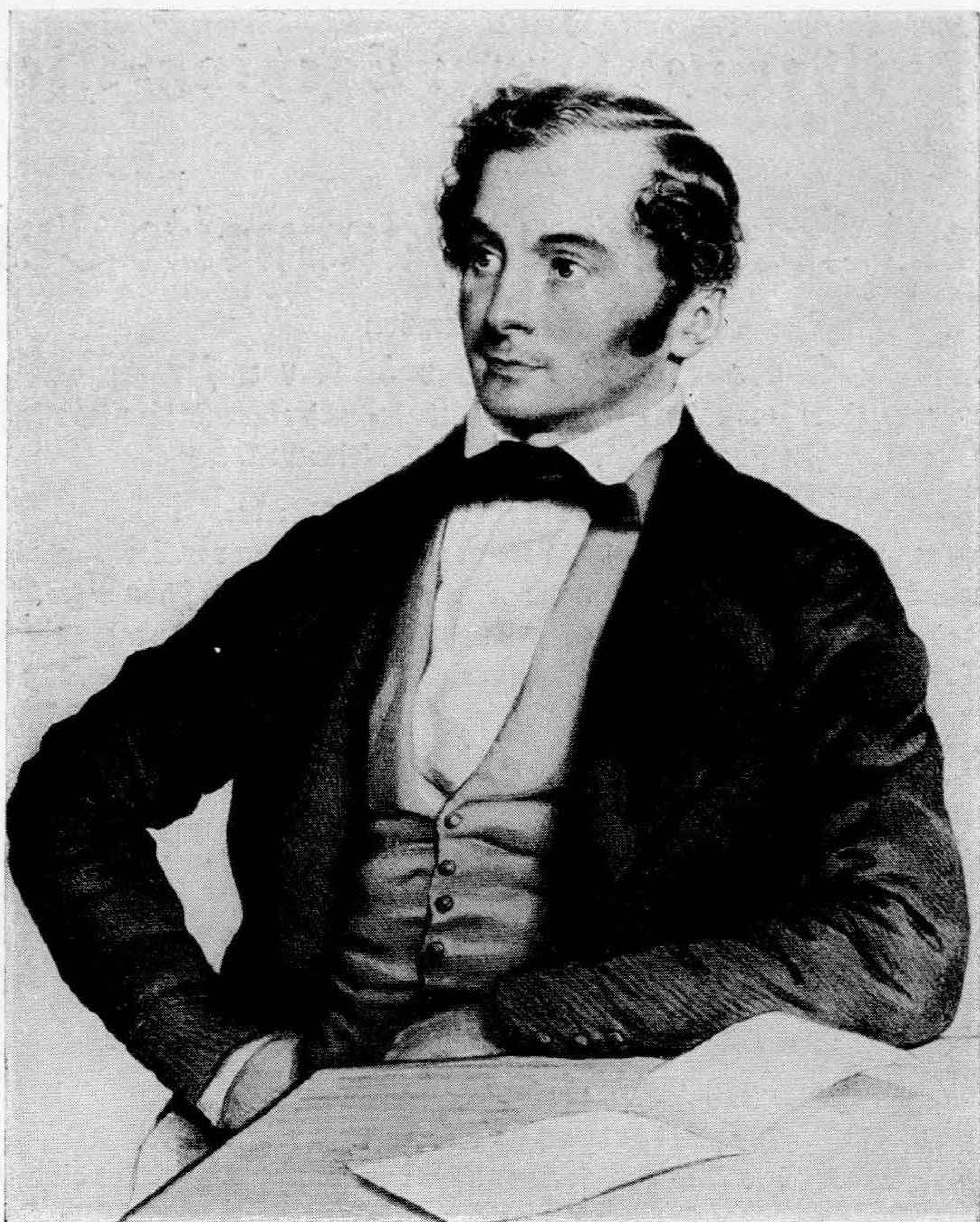


Hans Pfitzner 26

W. Gutheim



Dvořak



Albert Lortzing

Geboren am 23. Oktober 1801, gestorben am 21. Januar 1851



Mozartbüste

von Professor Felix Pfeiffer, Leipzig



Jugendbildnis von Clara Wieck



Otto Nicolai
Geboren 9. Juni 1810, gestorben 11. Mai 1849



Hugo Riemann

Geboren am 18. Juli 1849, gestorben am 10. Juli 1919



Johann Sebastian Bach-Maske
Von Josef Weiß



Johann Sebastian Bach-Denkmal
Von Josef Weiß



Phot. Hönisch-Leipzig

Franz Schubert-Denkmal zu Leipzig

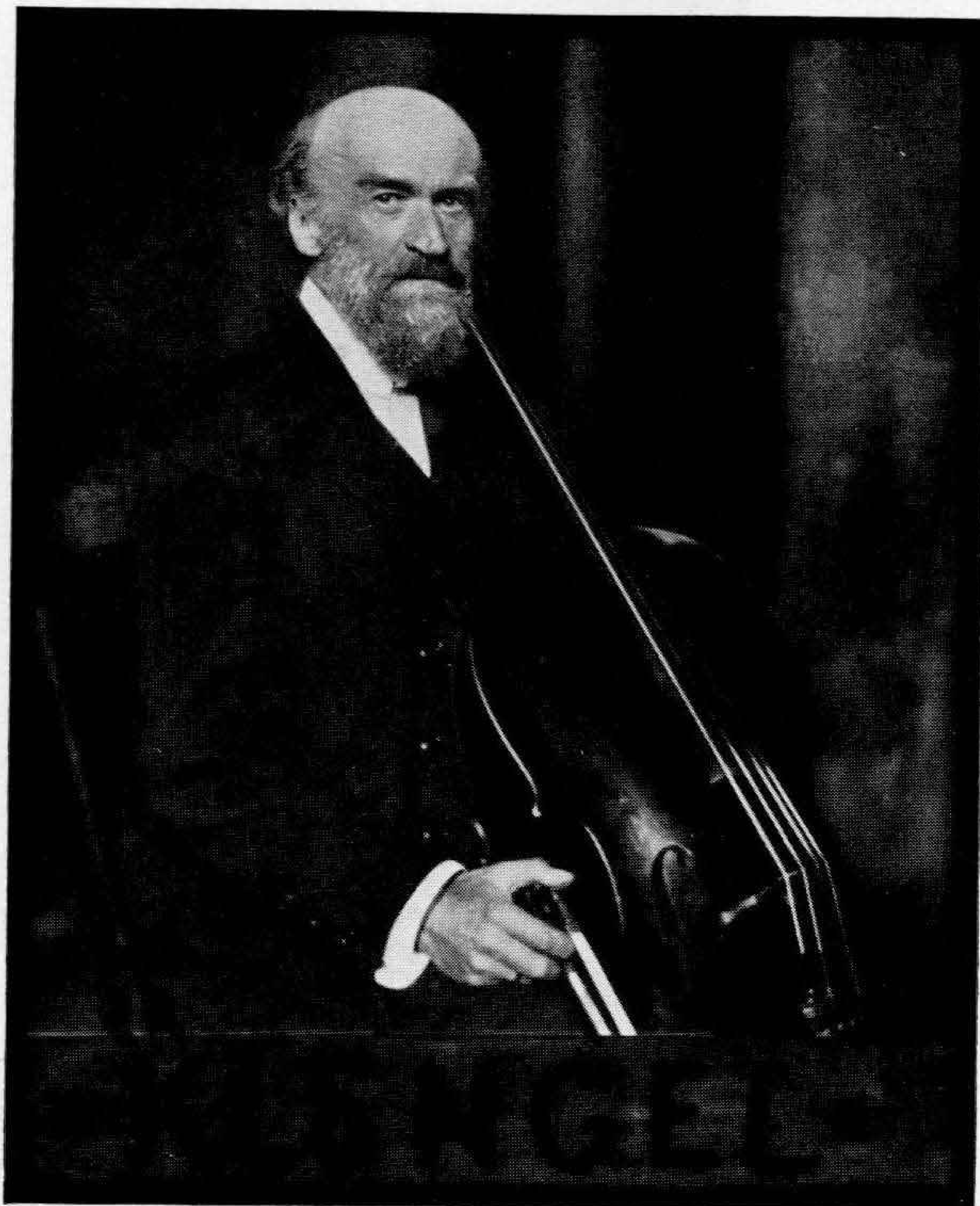
Von Seifart-Tschaplowitz



Joseph Haas

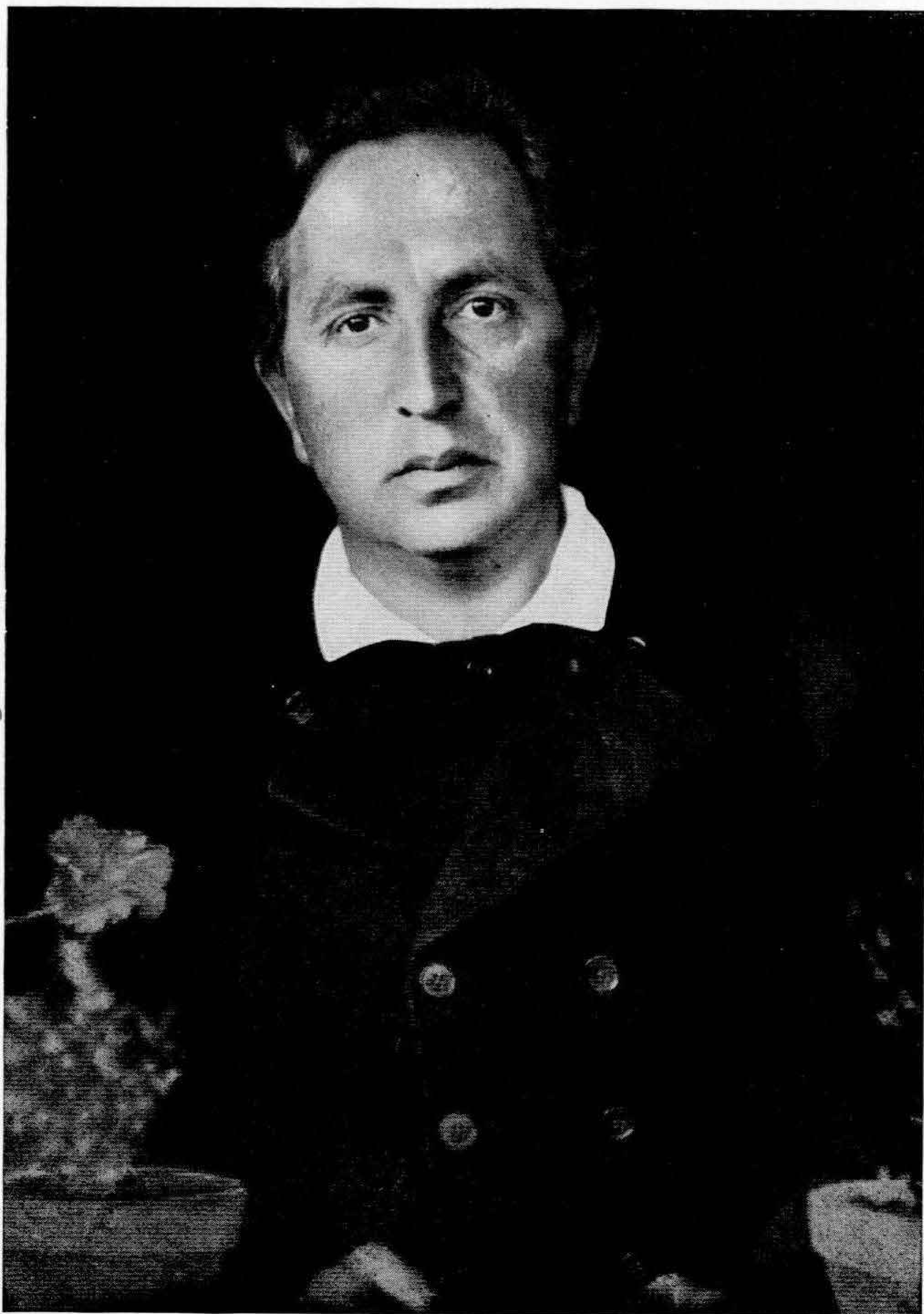


Heinrich Burkard
Leiter der Städt. Musikdirektion Baden-Baden
(früher Donaueschingen)

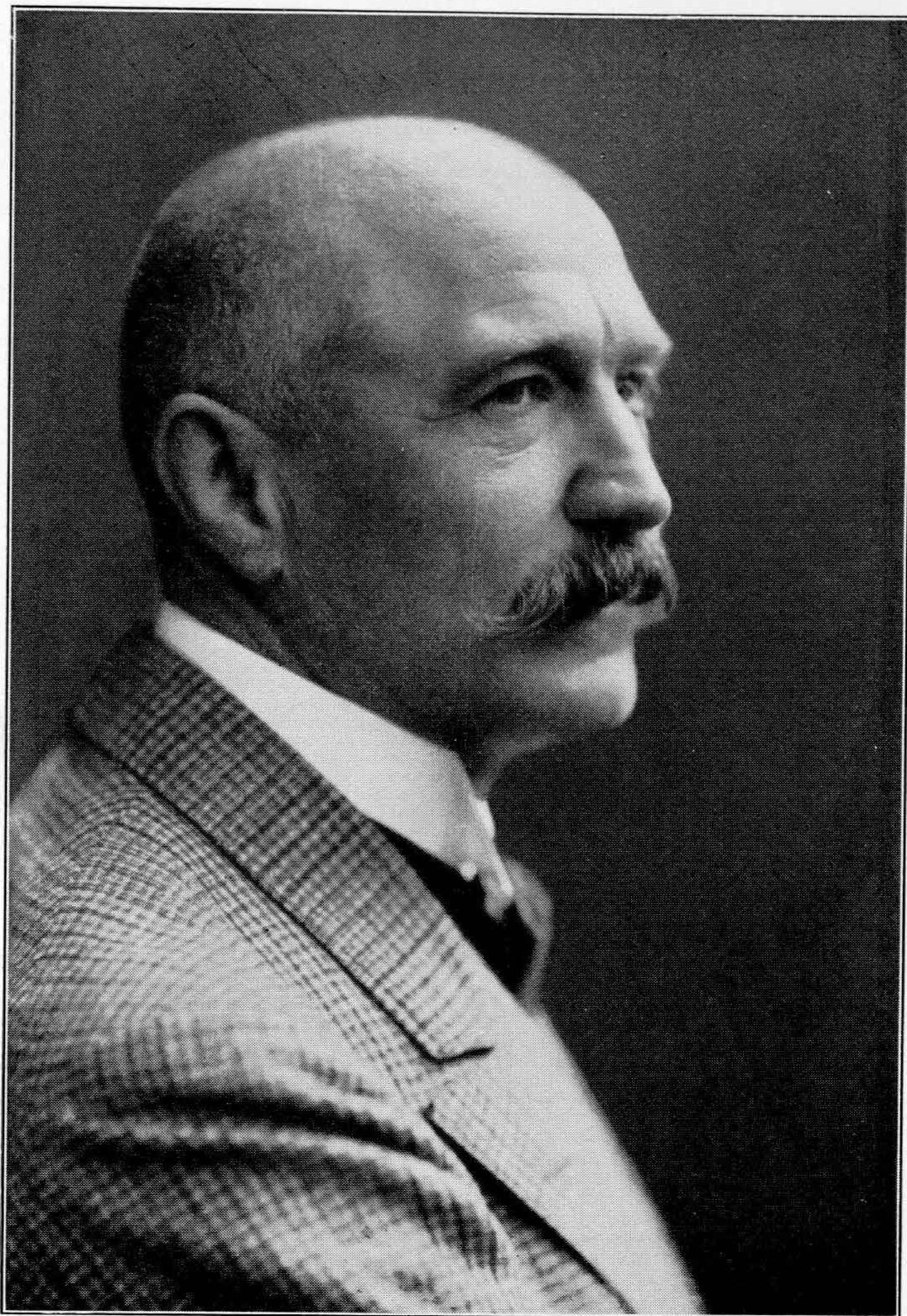


Julius Klengel

Geboren am 24. September 1859



Heinrich Kaminski



Jean Louis Nicodé

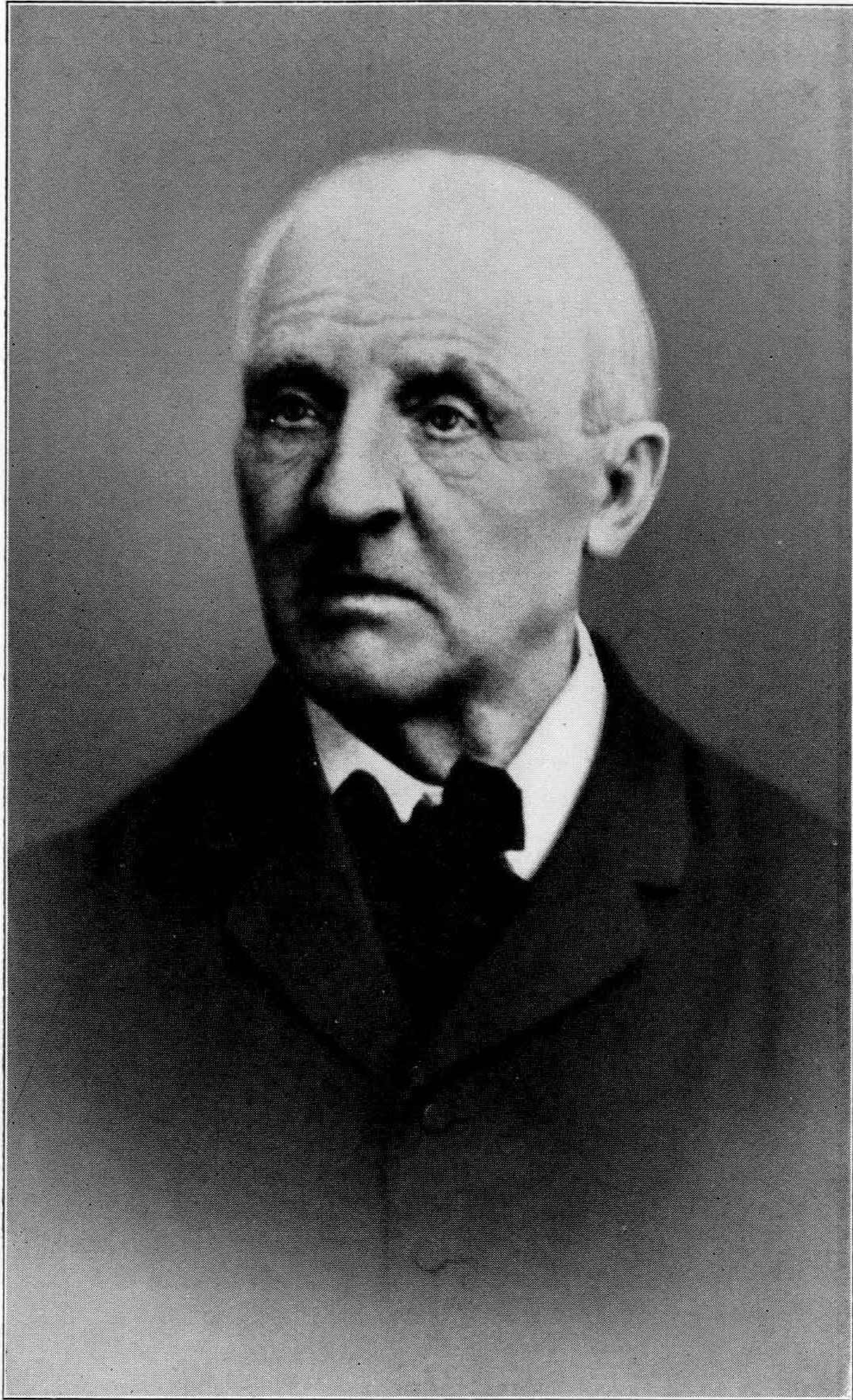


Phot. Hilde Brinckmann-Schröder, Braunschweig

Prof. Dr. Ludwig Neubeck

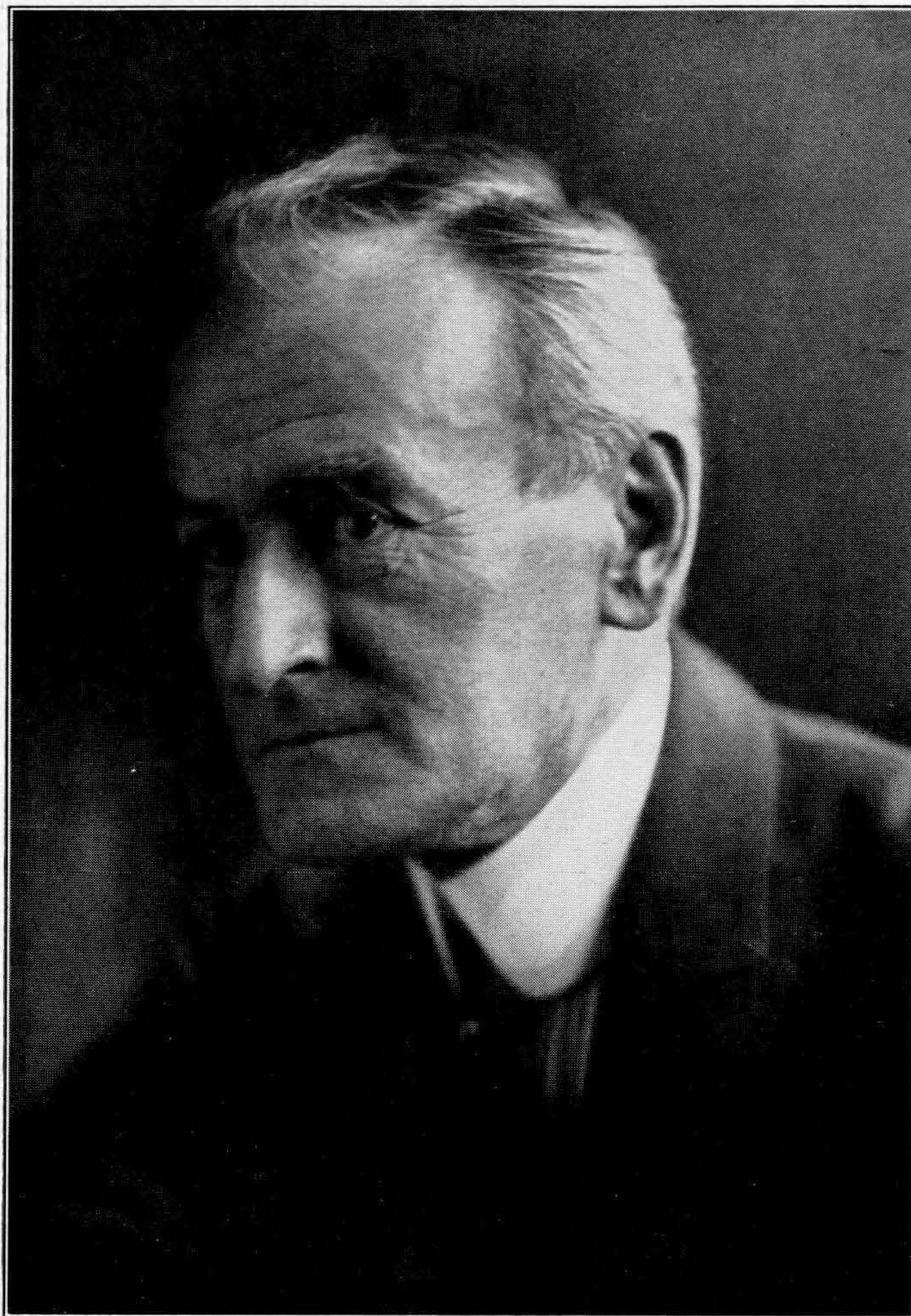


Prof. Heinrich Kaspar Schmid



Anton Bruckner

Nach einem bisher unbekannten neuaufgefundenen Bildnis



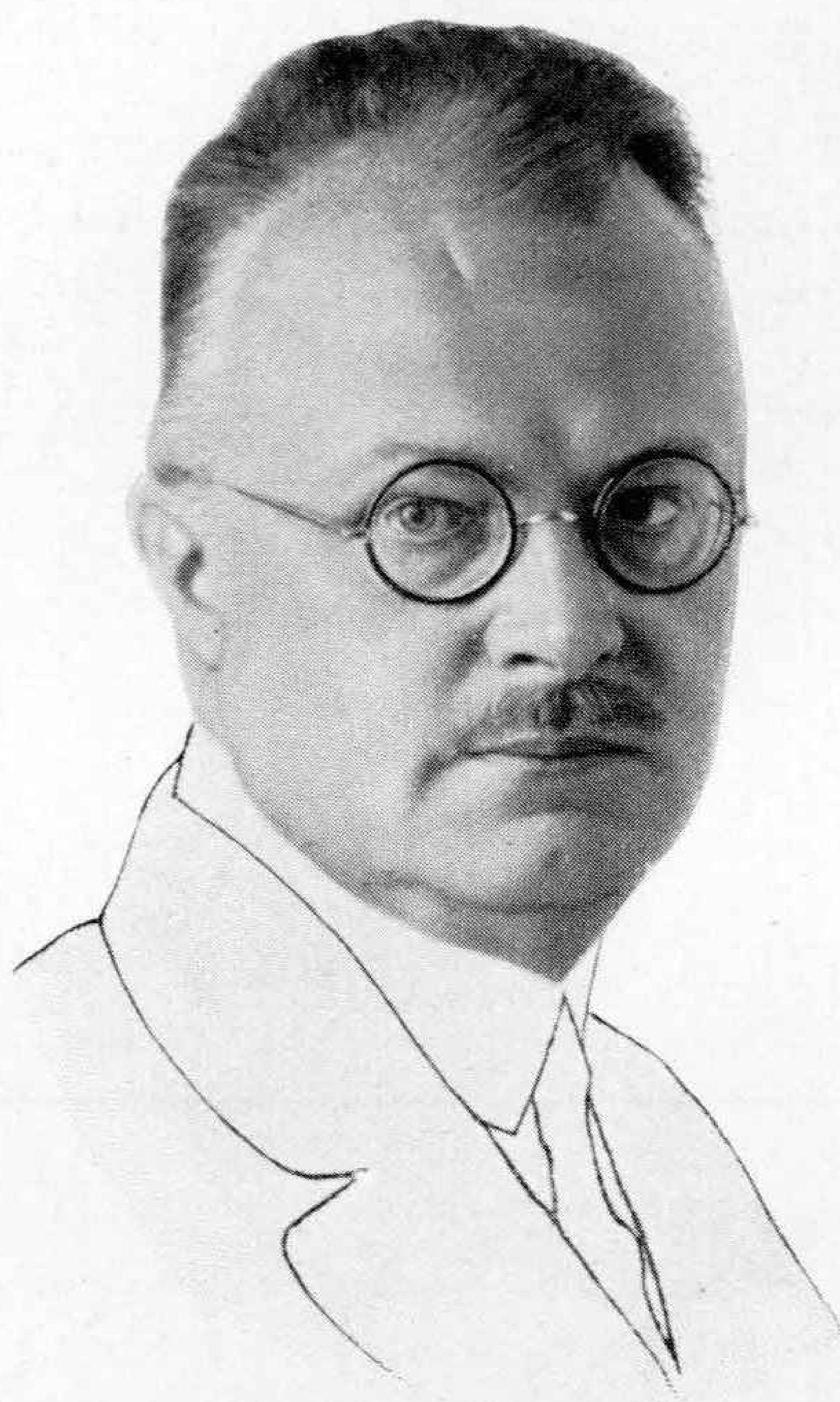
Phot. M. Dührkopp, Hamburg

Dr. Karl Muck

Geboren 22. Oktober 1859



Clemens Freiherr von Franckenstein



Hans Watzlik
der Musikerdichter aus dem Böhmerwald
Geboren am 16. Dezember 1879